V
24283

UNIVERSITATEA „AL. I. CUZA" IAȘI
FACULTATEA DE FILOLOGIE

Livia Cotorcea

TEZA DE DOCTORAT

Cond. științific
Prof. dr. Vasile Harea

1978

Scanned with CamScanner

59/1979

486718

UNIVERSITATEA "AL I CUZA" I A S I

FACULTATEA DE FILOLOGIE

LIVIA COTORCEA

IMAGINEA POETICA LA LERMONTOV

(Consideraţii tematico-structurale asupra liricii)

- Teză de doctorat -

268363

239849
B.C.U. - IASI

Conducător ştiinţific,
Prof.dr. VASILE HAREA

- I A S I 1 9 7 8 -

Scanned with CamScanner

I N T R O D U C E R E

Lucrarea noastră, intitulată Imaginea poetică la Lermontov, este, prin proporţii şi structură, o primă contribuţie de acest fel în exegeza lermontoviană. Am subintitulat-o Consideraţii tematico-structurale asupra liricii pentru a preveni asupra metodei şi materialului pe care se bazează analiza întreprinsă, cît şi pentru a sublinia caracterul ei de contribuţie iar nu de studiu exhaustiv.

Mai întîi, s-a simţit nevoia clarificării conceptului de "imagine", atît de diferit şi confuz tratat în poetică şi estetică. Acestei necesităţi, precum şi unor eventuale nedumeriri privind reactualizarea termenului de "imagine", compromis, după unii cercetători, de o folosire abuzivă şi neadecvată, le răspundem printr-un excurs teoretic asupra "imaginii" pe care o considerăm noţiune fundamentală a esteticii şi poeticii. Pe baza unei bogate bibliografii teoretice şi aplicate, primul capitol al lucrării noastre Despre fenomenologia imaginii poetice. Perspective teoretice şi metodologice încearcă o definire a imaginii prin raportarea ei la noţiuni şi realităţi estetice înrudite (poemul, figura, metafora), precum şi prin descrierea regimului ei ontologic, funcţional şi axiologic. Descrierea are în vedere prezentarea modului de fiinţare a imaginii, din legitatea căreia este dedusă însăşi metoda ei de analiză. Urmărind implicaţiile profunde pe care le au pentru devenirea imaginii poetice toate nivelele textului poetic şi opera în totalitatea ei, ajungem la concluzia că a studia imaginea poetică înseamnă, de fapt, a reface coerenţa internă a universului poetic, a sur-

prinde opera ca un tot unitar şi dinamic, mişcîndu-se spre o semnificaţie unică - viziunea poetului.

In consecinţă, titlul lucrării noastre nu propune inventarierea imaginilor lermontoviene şi nici investigarea surselor lor. De aceste probleme s-au ocupat lucrări mai vechi sau mai noi, aparţinînd unor comparatişti de prestigiu (B.M. Eichenbaum, B.V.Neiman, D.P.Jakubovici, D.D.Blagoi, E.Duchesne, V.D.Spasovici, A.V.Feodorov) sau unor cercetători care au abordat anumite aspecte ale poeticii lermontoviene (B.M.Eichenbaum, V.M.Fisher, N.Ikonnikov, I.N.Rozanov, S.V.Suvalov, L.Galdi, I.Korovin, L.Iakulinski, etc.). Interesul nostru se îndreaptă spre ceea ce critica mai nouă numeşte sintaxa imaginii poetice, adică spre modul ei de articulare în micro şi macrosisteme. Motivul pentru o astfel de abordare ni-l oferă însăşi creaţia lermontoviană. Faptul că inventivitatea poetului se manifestă, cu precădere, în acţiunea de combinare şi variere a cîtorva elemente recurente e un indiciu sigur că studiul sintaxei poetice ne poate apropia de înţelegerea coerenţei şi semnificaţiei operei mai mult decît au putut-o face căutarea "izvoarelor" şi "influenţelor" sau pura semnalare a prezenţei unei metafore, comparaţii, figuri eufonice, ritmice, etc.

Intervenţiile convingătoare ale criticii tematice şi fenomenologice, prin J.P.Richard şi G.Bachelard, ne-au sprijinit în intenţia noastră de a reface arhitectura internă a operei, oferindu-ne cîteva principii metodologice tematico-structurale pe care le-am corelat cu sugestii provenite de la alte direcţii ale criticii actuale, fără a neglija şi metodele tradiţionale a căror eficienţă a fost verificată de o îndelungă practică. Astfel, descoperirea de centri semantici (teme, în terminologia lui J.P.Richard), urmărirea modului cum aceştia dezvoltă reţele şi sisteme de semnificaţie, descrierea

de structuri, toate aceste sînt însoţite de analiza lingvistică şi stilistică a textului,de consideraţii psihologice şi istorice,care au menirea de a pune în evidenţă pluridimensionalitatea imaginii şi textului poetic,de a defini opera nu numai ca obiect estetic în sine, ci şi ca moment al devenirii eului şi literaturii.

Deşi exegeza lermontoviană nu cunoaşte lucrări speciale consacrate problemei sintaxei imaginii lermontoviene, încercarea noastră nu porneşte de la zero. Lucrările monografice (de B.Eichenbaum, S.V.Suvalov, L.Ghinsburg, V.A.Arhipov), a căror valoare a fost reliefată cu diverse ocazii,ne-au oferit numeroase sugestii în detaşarea marilor teme ale creaţiei lui Lermontov,pe care, în corpul lucrării, le-am grupat după criterii semantice şi structurale mai generale şi mai semnificative pentru dinamica şi specificul textului lermontovian.Numeroasele studii şi articole axate pe cercetarea liricii lui Lermontov, sau a diferitelor aspecte ale esteticii ei (compoziţia,ritmul,melodica,sintaxa,specii lirice,ecoul liric etc.), ne-au oferit judecăţi de valoare, observaţii de amănunt şi, uneori,metode de analiză pe care lucrarea noastră le-a folosit şi dezvoltat. Dintre acestea amintim, în primul rînd,articolele lui V.G.Bielinski privind poezia, poemele şi proza lui Lermontov. Formulări succinte asupra viziunii şi artei poetice lermontoviene ("чувство жизни","тоска по жизни","с небом гордая вражда","чисто художественная лирика","металлическая звучность стиха") , considerarea operei lui Lermontov ca moment al istoriei literare şi plasarea ei în contextul larg al vieţii spirituale şi sociale,evaluarea ei prin prisma naţionalului şi universalului, iată doar cîteva din aspectele pe care critica lui Bielinski le impune atenţiei noastre.

Dintre lucrările mai noi, realizări de seamă în stu-

Scanned with CamScanner

diul poeticii lermontoviene sînt,fără îndoială, studiile lui B.Eichenbaum (Мелодика русского лирического стиха şi Литературная позиция Лермонтова), V.M.Fisher (Поэтика Лермонтова)D.E.Maximov (Поэзия Лермонтова),I.N.Rozanov (Лермонтов -мастер стиха,Лермонтов в истории русского стиха) şi articolele lui D.Seke ("Музыкальность" структуры стихотворения Лермонтова), L.Gáldi (Contributions à l'étude du vers iambique de Lermontov, Александинский стих Лермонтова, Remarques sur l'expression de la syntaxe poétique de Lermontov). Seria contribuţiilor înregistrate pînă acum înscrie şi analize stilistice "locale" de mare fineţe,aparţinînd lui B.M.Eichenbaum, I.I.Zamotin, D.E. Maximov, I.V.Şuvalov,V.I. Korovin. Aceste analize,care operează pe texte scurte,reuşesc să evidenţieze fenomene specifice poeticii lermontoviene.

In sfîrşit, amintim două lucrări care au ca obiect studiul imaginii la Lermontov: articolul lui A.N.Sokolov,din 1964, Художественный образ в лирике Лермонтова şi studiul lui R.Triomphe,Lermontov et son système d'images, din 1968. Articolul lui A.N.Sokolov,dată fiind intenţia declarată a autorului de a studia " возникающий в сознании автора и читателя художественный образ,а не его речевое выражение", deci, de a trece sub tăcere expresia lingvistică a imaginii poetice prezintă pentru noi un interes parţial.Apreciind discuţiile privitoare la eul liric şi modalităţile lui de expresie,discuţii care,în esenţă, nu aduc elemente noi faţă de contribuţia lui D.E. Maximov din 1959 (Поэзия Лермонтова), nu putem fi de acord cu criteriul pur psihologic pe care-l propune A.N.Sokolov în delimitarea şi gruparea imaginilor lermontoviene. Impărţind imaginile în imagini obiective şi expresive (subiective), A.N.Sokolov le atageză unei atitudini psihologice prea pronunţate,pierde din vedere faptul că specific imaginii este de a fi sinteză a obiectivului

Scanned with CamScanner

şi subiectivului. In afară de aceasta, discuţia pe care o propune autorul articolului, menţinută la un nivel general şi nesprijinită de analiza textului lermontovian, poate fi valabilă pentru oricare autor de poezie. Cu totul altfel stau lucrurile cu studiul lui R.Triomphe pe care-l considerăm o valoroasă contribuţie la cunoaşterea gîndirii şi sensibilităţii lermontoviene. Oprindu-se asupra a ceea ce el numeşte "images matérielles" (imagini care-şi extrag materialul din lumea vegetală,animală, anorganică), R.Triomphe reuşeşte să ne atragă atenţia asupra unor imagini noi şi,mai ales, să releve raporturi între imagini nare pînă la el fuseseră analizate sub regimuri semantice diferite. Folosirea criteriului "material" se dovedeşte eficace în studiul unui anumit tip de imagine, multe imagini rămînînd, prin forţa lucrurilor, înafara interesului autorului (patria sufletului, poetul şi poezia, demonul). Faptul că însuşi R.Triomphe îşi consideră lucrarea o "prefaţă"la studiul ritmului lermontovian, ar putea explica de ce analiza pe care o întreprinde are un daracter preponderent semantic, precum şi absenţa din discuţie a unor aspecte, fundamentale pentru însăşi semantica imaginii: melodica,ritmul, tectonica, sintaxa, etc. Pentru aceste motive, R.Triomphe a reuşit să-şi realizeze doar parţial intenţia de a surprinde structura internă a creaţiei lui Lermontov.

Reuşita ca şi neîmplinirea lucrărilor semnalate ne-au întărit în convingerea că cercetarea artei poetice lermontoviene merită să fie reluată,dar de pe alte poziţii şi cu alte metode. Insuşindu-ne cîteva din realizările şi sugestiile exegezei lermontoviene, pe care le semnalăm pe parcurs, în lucrarea de faţă,propunem o nouă lectură a operei lui Lermontov prin prisma exigenţelor pe care le impune studiul sintaxei imaginii.

Scanned with CamScanner

In capitolul al II-lea Imaginativul lermontovian. Viziune şi expresie am încercat să reconstituim spaţiul spiritual şi afectiv în care-şi află sorgintea imaginea, să definim tipul imaginativ lermontovian şi legile care îl guvernează. Pentru aceasta am folosit materialul pe care ni l-a oferit textul poetic (poezia, proza, poemul), însemnările, scrisorile poetului şi mărturiile contemporanilor. Avînd permanent în atenţie imaginea globală a creatorului şi universului său poetic, în folosirea şi comentarea acestui material n-am aplicat criteriul cronologic, impropriu pentru cercetarea unui destin literar atît de scurt şi atît de unitar pe tot parcursul lui. Am mers pe atitudini şi idei fundamentale, reluate în capitolul al III-lea, Analiza sistemului de imagini, care domină, prin întindere, economia lucrării noastre. Capitolul al III-lea a fost conceput în patru mari subcapitole urmărind patru mari centri semantici (teme) ai creaţiei lui Lermontov: Spaţiul existenţial (III.1), La limita realului cu posibilul (III.2), Patria sufletului (III.3), Vocaţia posibilului. Poetul şi poezia (III.4). Considerînd aceste teme invariante semantice sau dominante ale gîndirii şi viziunii lermontoviene, în cadrul analizei am detaşat imaginile şi expresiile care li se subordonează, precum şi modul în care ele se articulează în şiruri sinonimice sau în constelaţii vizînd o unică semnificaţie (invariantă), căreia, la rîndul ei, i s-a relevat capacitatea de a intra în raport de complementaritate cu celelalte invariante. In acest scop, am atras în discuţie nu atît contextul succesiv al operei lui Lermontov, cît contextul ei metaforic, adică opera considerată în totalitatea ei. Acesta este şi motivul pentru care ne-am referit atît de des la roman sau la poem, deşi ne-am propus o analiză a liricii. Analiza de text,

Scanned with CamScanner

plasarea ei în spaţiul mai larg al semnificaţiei metaforice a întregii opere,relevarea funcţiei de semnificare nu numai pentru nivelul lexical,ci şi pentru nivelele gramatical,intonaţional,sintactic,compoziţional ne-au permis să stabilim sfera semantică şi situaţională a fiecărei imagini,să atragem atenţia asupra unor procedee de structurare a imaginii lermontoviene,nesemnalate de critică (aglutinarea,constituirea de şiruri analogice, supralicitarea semnificantului),în sfîrşit, să dăm o nouă interpretare unor imagini şi teme peste care critica a trecut mai grăbit sau cărora le-a conferit o interpretare inadecvată din punctul nostru de vedere (timpul,spaţiul existenţial, demonismul, patria sufletului).

Partea ultimă a lucrării, Incercare tipologică operează o clasificare a imaginilor lermontoviene după modul lor de articulare. Clasificarea,deşi urmăreşte criteriul formal, nu este o clasificare în sine. Ea pune în evidenţă,încă o dată, funcţia de semnificare a ceea ce de obicei se consideră pur procedeu tehnic,funcţie antrenată în devenirea şi expresia viziunii lermontoviene pe care o putem defini ca ambivalentă, dinamică şi de totalitate.

Lucrarea se încheie cu o bibliografie selectivă,grupată în patru mari compartimente: 1. lucrări generale şi aplicate de poetică şi stilistică; 2. studii generale şi aplicate despre imagine; 3. lucrări generale şi aplicate despre romantism; 4. bibliografia critică la opera lui Lermontov. In cadrul fiecărui compartiment,dat fiind că foarte multe titluri de lucrări sînt în limba rusă, am folosit diviziunile: a. în limba rusă; b. în alte limbi. Lista bibliografică cuprinde titluri citate în corpul lucrării,cît şi studii sau articole,neamintite de noi, dar care ne-au oferit referinţe,indispensabile pentru o problemă sau alta luată în discuţie.

Scanned with CamScanner

N O T A

Din necesităţi impuse de natura lucrării, precum şi din dorinţa de a nu aglomera pagina cu prea multe trimiteri, am procedat la următoarele:

1. Textele de poezie au fost citate peste tot în original.
2. Textele în proză au fost citate în limba rusă numai în partea de analiză.
3. Trimiterea la textele de poezie şi proză citate s-a făcut imediat după citat, indicîndu-se într-o paranteză: titlul, anul scrierii, volumul în care se află şi pagina.
4. Traducerea citatelor este prezentată la sfîrşitul fiecărui capitol, cu indicarea paginii din lucrare în care se află şi cu menţionarea traducătorului într-o paranteză rotundă. Acolo unde nu este indicat traducătorul, traducerea ne aparţine.
5. Atunci cînd pentru acelaşi text au existat mai multe variante în traducere, am ales varianta care ni s-a părut a sta mai aproape de original.
6. Cuvintele şi expresiile cu care a operat analiza au fost traduse imediat într-o paranteză rotundă.
7. Pentru a marca cuvinte şi expresii pe care le-am considerat importante pentru analiza noastră, am procedat la sublinierea lor în textul citat. In acelaşi mod am detaşat imaginile şi variantele lor în corpul lucrării.
8. Sistemul de indicare adoptat a fost respectat pe tot parcursul lucrării.

Scanned with CamScanner

CAP.I. DESPRE FENOMENOLOGIA IMAGINII POETICE.
(PERSPECTIVE TEORETICE ŞI METODOLOGICE)

Prezent în însăşi definiţia artei ca element prin care acesteia i se fixează specificitatea, termenul de imagine a primit şi continuă să primească accepţii diferite. Faptul că pînă în prezent nu avem o definiţie a imaginii, îndeosebi a imaginii poetice, acceptată în unanimitate şi fără demonstraţie, nu ne poate îndreptăţi să considerăm imposibilă definiţia artei sau să reproşăm esteticii şi ştiinţei literare lipsă de claritate şi fermitate în folosirea propriei terminologii.

Situaţia este o consecinţă a complexităţii fenomenului artistic; dobîndind realitate estetică numai în viaţa concretă şi parţial analizabilă a operei, imaginea se supune mai greu precizării abstracte pe care o cere definiţia. Fie că a pus arta în legătură cu intuiţia unei realităţi figurative (Aristotel,Kant), fie că a văzut în ea expresia unei realităţi traductibile în termeni de dinamism psihic (Hegel,Schelling,Schopenhauer,Croce), de reflecţie a conştiinţei asupra ei însăşi (Husserl) sau de maximă intensitate ca trăire (Heidegger),fie că a considerat-o "procedeu" (formalismul rus,neocriticismul),estetica n-a putut evita aspectul de specificitate a obiectului estetic, specificitate conţinută în imagine. Ea s-a apropiat necontenit de această realitate-esenţă, oferind asupra ei puncte de vedere valabile, dar de o cuprindere parţială, fie pentru că s-a ocupat numai de anumite zone ale artei, fie pentru că perspectiva abordării nu a fost suficient de largă.

Nefiind cazul să urmărim toate dimensiunile definitorii ale conceptului de imagine, vom încerca o descriere a naturii

imaginii poetice în perspectivele esteticii, poeticii şi stilisticii, care ni s-au părut a o contura mai elocvent. Nu ne va interesa raportul dintre imaginea artistică şi imaginea poetică, decît în măsura în care descrierea pe care o urmărim implică această operaţie. De asemenea, vom restrînge obiectul discuţiei de la sfera generală a literaturii la cea a poeziei, mai puţin cuprinzătoare, dar mai reprezentativă pentru modul de existenţă a imaginii poetice. Cosoborînd câteva considerații ale lui Guido Morpurgo-Tagliabue, putem numi imaginea poetică ansamblu complet şi suficient de schiţe perceptive, intenţional selectate, care actualizează viziuni mentale ale obiectelor şi experienţei de viaţă prin semne verbale[1]. Acestei constatări i s-ar putea face întîmpinarea că astfel poate fi definită însăşi poezia, fără ca prin aceasta cele spuse mai sus să-şi piardă valabilitatea. Romanficii, se ştie, au vehiculat, dezvoltat şi aplicat ideea că poezia este o imagine (ne amintim formula lui Goethe: "există o poezie fără tropi care este un singur trop"[2]), compusă dintr-o mulţime de alte imagini, detaşabile de corpul poeziei în măsura în care esenţa se poate separa de forma care o poartă. Trebuie să recunoaştem că această înţelegere a poeziei nu este lipsită de îndreptăţire.

Dezvăluind porţiuni ale lumii şi sugerînd caracterul lor de model universal, imaginea însăşi apare, asemenea poeziei, ca recreare a lumii. Dar a avea şansa găsirii unei imagini fericite nu implică obligatoriu şi elaborarea unei poezii, crearea acelei structuri poetice care fixează în obiectul concret al operei o viziune şi care face să fiinţeze imaginea nu numai în realul figurativ al textului, ci şi dincolo de acesta, în conştiinţa recep-

1 Vezi Guido Morpurgo-Tagliabue, Estetica contemporană, I, II, Edit. "Meridiane", Bucureşti, 1976 (în special, vol. II, Cap. Estetica fenomenologică, p.198-242).

2 Vezi J.W.Goethe, Maxime şi reflecţii, Eseuri, Bucureşti, 1972, p.66.

toare. Pe de altă parte, textul poetic nu-şi găseşte unitatea şi coerenţa fără impulsul imaginii, concomitent agent, obiect şi scop al procesului lui de structurare (faptul că există poezii fără metafore, epitete, comparaţii etc. nu contrazice cele spuse de noi, întrucît nu identificăm imaginea cu figurile). De aici constatarea că imaginea e relativ independentă faţă de text (îl precede în momentul genezei ei şi-l depăşeşte în cel al receptării, trecînd în cultură), dar şi că ea nu devine estetică decît prin procesul figurativ care-i dă realitate şi-i asigură deplasarea spre sensul ideal. De exemplu, imaginea Luceafărului eminescian cu toate semnificaţiile ei este implicată în textul poemului şi condiţionată de acesta. Faptul că poemul are mai multe variante dovedeşte, după părerea noastră, că textul se mişcă spre un sens intuit de poet înainte de facerea lui şi că varianta la care se opreşte poetul reprezintă, în înţelegerea lui, situaţia de maximă poeticitate a acestuia. Povestea feţei de împărat, călătoria cosmică, dialogul cu demiurgul etc. sînt tot atîtea elemente care dezvoltă şi adîncesc imaginea Luceafărului. Organizate în text după o necesitate impusă de însuşi sensul acestei imagini, ele fac posibil şi transferul ei în cultură (în expresia "luceafărul poeziei româneşti", în creaţia altor poeţi).

Intre imagine şi poezie nu se poate stabili, deci, un raport ca între parte şi întreg, simplu şi complex, dar nici nu se poate pune semnul static al egalităţii. Amîndouă reprezintă un model al lumii ca o stare tensională vizînd deopotrivă devenirea şi oprirea în formă, pentru imagine fiind mai evidentă propensiunea spre ideal, devenirea, pentru textul poetic - spre realitatea formei. Intre ele vom pune semnul dinamic al corelaţiei[3].

3 Caracterul dinamic al poeziei şi, implicit, al imaginii fusese remarcat încă de Aristotel care compara opera de artă cu un organism viu şi care vedea în "chipul cum trebuie întocmită materia" o mişcare organizată spre "plăsmuirea care să fie frumoasă" (Poetica, studiu introductiv, traducere şi comentariu

Mod de fiinţare a imaginii nu mai poate fi considerat doar tabloul, staticul, ci şi devenirea sensului prin mişcarea organizată în şi spre ideal şi real. Tocmai această capacitate îi deplasează rosturile de la simpla imitare a obiectului (obiect putînd fi realitatea exterioară sau interioară) la acela de mijloc de cunoaştere şi apreciere a acestuia în esenţa şi existenţa lui fenomenală. Prin aceasta imaginea pare a se apropia de o altă noţiune fundamentală a poeticii, mult vehiculată şi deseori confundată cu ea: metafora. Folosirea concomitentă a celor doi termeni pentru a desemna o realitate unică, precum şi eliminarea unuia în favoarea celuilalt

---

de D.M. Pippidi, Ed.Academiei, Bucureşti, 1965, p.53). Romanticii subliniau dinamismul poeziei şi imaginii identificîndu-le cu gîndirea ca proces. B.Croce surprindea şi el starea de tensiune a imaginii în definiţia "intuiţie-expresie", atît de diferit înţeleasă de estetica secolului al XX-lea. Acelaşi autor este foarte clar în a recunoaşte dinamismul imaginii: "Singurul lucru care contează este imaginea formată şi caracterul ei estetic, care transcende totdeauna caracterele fiziceşte determinate" (Poezia, traducere şi prefaţă Serban Stati, Ed. „Univers", Bucureşti, 1972, p.182-183). Un moment important al discuţiei acestei probleme este marcat de cuvintele lui Nietzsche: "Să simţi drept conţinut, drept lucrul însuşi ceea ce non-artiştii numesc formă" (apud G.Picon, Scriitorul şi umbra lui. Introducere la o estetică a literaturii, traducere de Viorel Grecu, Ed. "Univers", Bucureşti, 1973, p.127). Este momentul în care poetica şi estetica consideră opera în sine, semnalîndu-i caracterul dinamic prin analiza a însăşi manierei de a trata materialul limbii. Acest caracter este ilustrat, cu anticipaţie, de poetica lui E.Poe şi Ch. Baudelaire, confirmat de căutările teoretice şi practica poetică a simbolismului, de poetica lui P.Valèry, teoretizat din punct de vedere lingvistic şi estetic de formalismul rus şi apoi de neocriticismul american. Pentru formaliştii ruşi, de exemplu, textul poetic devine arhitectură de elemente funcţional eterogene, care se opun, se compun, se subordonează unul altuia, cu alte cuvinte, el devine dialectica interioară a părţilor care deformează acel status pe care fiecare din el îl are separat (vezi В. Шкловский, Искусство как прием, în Сборник по теории поэтического языка, С.Пб., 1919; Ю.Тынянов, Проблема стихотворного языка, Ленинград, 1929.

I.Tînianov a exprimat foarte clar această concepţie: "Unitatea operei nu este un tot simetric închis, ci o unitate dinamică(...) iar forma o curgere" (op.cit., p.10). În considerarea dinamicii textului poetic, neocriticiştii şi structuraliştii stabilesc noi şi noi nivele de manifestare a poeticului, între care descoperă tensiuni dinamice ca manifestare a legăturii dialectice dintre întreg şi parte (vezi J.C.Ransom, Humanism at Chicago, în Poems and Essays, New York, 1955; J.A.Richards, The Language of Poetry, Copyright, 1942, New Jersey; J.Cohen, Structure du langage poétique, "Flammarion", Paris, 1966).

Scanned with CamScanner

este generată de considerarea atitudinii funciare a conştiinţei în faţa lumii, aceea de a reflecta lumea şi de a se proiecta în ea. Această stare a conştiinţei condiţionează capacitatea ei de a institui analogii, de a declanşa procesul generator de artă - metaforismul, înţeles, de noi nu numai ca proces prin care se naşte metafora, ci şi ca instituire a fuziunii organice (a "simpatiei") dintre eu şi lume care poate primi şi altă expresie decît cea metaforică. Dacă avem în vedere nivelul general al cunoaşterii, desigur putem identifica imaginea cu metafora (cum fac L.Blaga şi G.Bachelard), dar odată intraţi în domeniul specific poeziei, trebuie să încercăm a le diferenţia. Aceasta va fi destul de dificil, poate chiar imposibil, dacă nu deosebim de la bun început metafora ca figură de metaforic ca efect spre care tind toate elementele textului poetic (chiar şi atunci cînd acesta este un pastel sau un text pronunţat discursiv)[4].

Recunoscînd în imagine şi metaforă expresia unei analogii, A.Breton încearcă să le diferenţieze stabilind pentru prima regimul de arbitrarietate, pentru cealaltă - regimul de intenţionalitate. Cum literatura se face prin cuvinte, nu există nimic în ea care să nu fie intenţionalitate, cu atît mai puţin imaginea care fiinţează prin actul figurativ. Altul trebuie să fie criteriul care le diferenţiază. In primul rînd, spre deosebire de metaforă care se bazează pe raporturi asociative de tipul analogiei şi similitudinii, imaginea este figurată prin instituirea şi a altor tipuri de raporturi, printre care cele bazate pe contiguitate, contrast, paralelism. In al doilea rînd, metafora ca figură, alături de comparaţie, epitet, rimă, asonanţă, paralelism este un mod de figurare a imaginii, de fixare a ei în structura

4 Vezi J.Cohen, Structure du langage poétique, "Flammarion", Paris, 1966, Cap.I; M.Deguy, Vers une théorie de la figure généralisée, "Critique", XXV, nr.269, oct.1969; Day Lewis, The Poetique Image, London, 1947; Henry W.Wels, Poetic Imagery, New York, 1924.

textului. In acest sens, metafora, comparaţia, paralelismul pot fi numite imagini, dar imaginea nu e numai metaforă,comparaţie, paralelism fie şi pentru motivul că,putînd fi exprimată de oricare din ele, se arată a fi de o natură mai generală decît acestea. Diferenţa dintre figură (deci şi metaforă, în expresia ei lingvistică) şi imagine poate fi considerată similară celei ce se stabileşte între specie şi gen, imaginea fiind în opinia lui J,Cohen şi M.Deguy un operator poetic faţă de care toate figurile nu sînt decît realizări particulare,specifice nivelului şi funcţiei lingvistice în care operatorul se actualizează. Prezenţa imaginii acolo unde metafora lipseşte (poezia descriptivă,poezia bazată pe figuri gramaticale sau ritmice) este un argument, nu dintre cele neglijabile, în favoarea ideii că imaginea nu se identifică cu metafora[5].

"Fericita predispoziţie"[6] de a descoperi relaţii între obiecte sau între om şi obiecte marchează primul moment al devenirii imaginii - momentul perceptiv, dominat de facultatea imaginativă căreia Kant îi alătura atributul "transcendentală"[7]. Această facultate imaginativă operează asupra senzaţiilor vizuale,auditive, motrice,tactile etc. date de obiecte,situaţii,amintiri,provocînd în ele o evocare ireală şi modificînd dualitatea subiect-obiect spre identitate şi reversibilitate perfectă. Astfel ia naştere "schiţa perceptivă",cum o numeşte G.M. Tagliabue[8] ("sinteză transcendentală a imaginaţiei" după Kant[9]),moment al fuziunii dintre idee,emoţie,subiect,obiect, sinteză a diversului intuiţiei sensibile,pe care acelaşi Kant o numea "figurată".

---

5 Pentru o informare mai detaliată asupra problemei metaforei şi imaginii,vezi P.Caminade,Image et métaphore, Bordas,197o; Yvon Belaval,La recherche de la poésie,Paris,1947,R.Jakobson,Lingvistică şi poetică,în Probleme de stilistică,Buc.,1964.

6 Vezi Aristotel,op.cit.,p.86.

7 Vezi I.Kant,Critica raţiunii pure,traducere N.Bagdasar,Elena Moisuc,Ed.ştiinţifică,Buc.,1969,p.137.

8 Vezi G.Morpurgo-Tagliabue,op.cit.,vol.II, § 117.

9 I.Kant,op.cit.,p.146.

"Sinteza figurată" este momentul afirmării subiectului şi obiectului într-o legitate comună care ţine de absolut:"există ceva necunoscut guvernat de legi în obiect, care corespunde necunosctului guvernat de legi în subiect"[10], dar este şi momentul în care transcendentalul alunecă în orizontul antropologic,momentul în care psihologia creatorului antrenează şi este antrenată în procesul devenirii imaginii. Estetica şi poetica de orientare psihologistă, îndeosebi cea anglo-saxonă şi germană, au intervenit în considerarea acestui moment ca moment în care imaginea se individualizează de la creator la creator. Ea a dovedit că preferinţa unor poeţi pentru imagini vegetale, a altora - pentru imagini ale anorganicului, ale fluidului sau solidului este condiţionată de un anumit tip de sensibilitate şi de psihologie care-şi spune cuvîntul în selecţia pe care o operează sinteza perceptivă. De exemplu, intuiţia eminesciană, care merge spre fluid şi muzical, sau cea arghezianã, marcată de tactil şi solid, determină un anumit tip de imagine. Cu alte cuvinte,imaginea ne poate spune care anume obiecte ale realităţii au declanşat în creator intuiţia unui model al lumii ("pattern",după exegeza anglo-saxonă) şi pe ce canale ale percepţiei acestea au ajuns la conştiinţă solicitînd-o. Interesantă în sine cît şi ca moment al evaluării estetice, metoda psihologică şi psihanalitică nu ne poate spune esenţialul despre statutul de existenţă a imaginii poetice. Din întîlnirea celor două realităţi (eul şi lumea) ia naştere o nouă realitate,deconcretizată,dar purtînd în ea virtualitatea formei,a fixării în timp.

Actualizarea acestei virtualităţi se produce în momentul figurativ sau cel al formei. El este condiţionat de acţiunea imaginaţiei creatoare sau a imaginaţiei în act[11], facultate supremă

---

10 F.W.Goethe,op.cit.,p.197.

11 Vezi în problema imaginaţiei: S.T.Coleridge,Biographia Literaria,1817 apud M.Călinescu,Conceptul modern de poezie,Ed. Eminescu,Bucureşti,1972; Th.Ribot,Essai sur l'imagination

prin care spiritul îşi exercită puterea de critică şi de selecţie, energie organizată şi totalizantă acţionînd în virtutea unei legităţi profunde a textului care se face. Imaginaţia creatoare operează selecţionarea intenţională a schiţelor perceptive şi încadrarea lor într-un întreg care să figureze manifestarea spiritului creat cu maximum de proximitate. Mai multe principii vor călăuzi acest efort al imaginaţiei creatoare: principiul imitativ, principiul abstractiv, principiul egocentric sau cosmocentric. Acţiunea lor concomitentă va organiza figura şi complexul de figuri astfel încît să fie menţinută o dimensiune cognitivă care să poată marca sensibilităţii creatorului şi să trimită la lumea emoţiilor, o dimensiune a individualului psihologic, dar şi a universalului. Acesta este un proces în care subiectivitatea îşi oferă corelatul obiectiv al formei, proces definit prin acţiunea simultană [12] a intelectului şi emoţiei în intenţia "fabricării" acelui

---

créatrice, Paris, 1905; Ch.Baudelaire, Curiosités esthétiques, Paris, 1968 şi culegerea: L'imagination créatrice. Rencontre internationale organisée par la Fondation pour une entraide intellectuelle européene, Poigny-la-Forêt, 9-13 octobre, 1970; R.Barthes, Essais critiques, Paris, 1964.

12 Simultaneitatea lui "a simţi" şi "a raţiona" este una din problemele care, dintotdeauna, au preocupat poetica şi estetica. Anticii numeau această sincronie "imaginaţie mentală"; epoca Renaşterii a elogiat "intelectul intuitiv"; romanticii, exaltînd rolul "sensibilităţii" şi "intuiţiei" în creaţie, nu exclud gîndirea şi controlul raţiunii (de exemplu, Coleridge, în Biographia Literaria, 1817, vorbeşte despre "selectare atentă şi despre dispunere artificială"); epoca modernă, cu interesul ei pentru momentul tehnic al creaţiei, a pus în evidenţă componenta raţională, conştientă a "inspiraţiei" şi execuţiei operei (E.A.Poe, Ch.Baudelaire, P.Valéry). Contrar acuzaţiilor de "idealism" şi "intuiţionism" pe care i le-a adus o mare parte din esteticienii secolului al XX-lea, B.Croce consideră că activitatea creatoare ar întruni "într-o formă cu totul proprie caracterul imaginaţiei şi cel al intelectului" (Estetica, traducere de D.Trancă, Ed. "Univers", Bucureşti, 1970, p.136). Pentru formaliştii ruşi, intervenţia intelectului şi afectului este concomitentă şi se manifestă cu necesitate la toate nivelele operei. J.C.Ransom semnalizează şi el prezenţa celor două elemente în actul de creaţie, dar limitează în mod nejustificat aplicarea logicii la planul "structurii" şi a emoţiei - la planul figurilor retorice. Oricum, imaginea nu este un "element precognitiv, incoerent şi amorf", căruia denominatorii lexicali îi adaugă semnificaţia şi conceptul, cum crede G.della Volpe (Estetica gustului, Bucureşti, 1975, p.15), ci un tot organic şi

"secundar" şi "străin" fără de care imaginea poetică nu s-ar putea distinge de orice imagine a naturii în act sau nu s-ar putea separa de planul percepţiei. Prin aceasta, schiţelor perceptive li se oferă un cadru artificial în care ele vor evolua în combinări şi disocieri menite a figura un univers care se vrea sferic, ilimitat în semnificaţie şi avînd puterea de convingere proprie realităţii.

Purtînd în ea imaginea necreată precum şi tendinţa acesteia de a se realiza, schiţa perceptivă, intuiţia generează un cîmp tensional ("flux pasional", cum îi spune I.A.Richards în The Language of Poetry, replică la anticul "furor") sinteză a acţiunilor distructive şi constructive asupra materialului lingvistic, vizînd deopotrivă generalizarea şi sensibilizarea unei semnificaţii esenţiale intuite. Prinse în acest cîmp, cuvintele vor renunţa la funcţia lor denotativă sau o vor păstra, modificată de numeroasele conotaţii pe care le propune structura în formare (textul). Astfel, cele două momente ale devenirii limbajului poetic propuse de J.Cohen[13], momentul distructiv şi momentul constructiv, nu trebuie înţelese în diacronie, ci în sincronie. Căci, în momentul distructiv, marcat de tendinţa sensului spre non-sens, se şi conturează un nou sens - sensul poetic.

Concomitenţa celor două momente face din fiecare cuvînt atras în sfera de semnificaţie a imaginii o unitate a exprimatului şi neexprimatului, îl transformă din semn în semn al semnului sau în semn de gradul al II-lea[14].

unitar, avînd atributele ideii, afectului şi expresiei, iar termenul "imagine-concept", propus de acelaşi autor, nu-şi găseşte justificarea.

13 J.Cohen, op.cit., cap.I.

14 E.A.Poe scria, în acest sens, că în poezie "din inteligibil, limbajul tinde să devină concret, să se transmuteze din semn în simbol" (Principiul poetic); G.Morpurgo-Tagliabue propune pentru semnul poetic termenul "semn simbolic" (op.cit., II, cap. Estetica fenomenologică), pe care-l deosebeşte de "semnul iconic" (semnul în artele plastice).

Scanned with CamScanner

Această nouă calitate a cuvîntului este dată de împrejurarea că el apare nu numai ca semn al relaţiei eu-obiect, dar şi ca semn al relaţiei de la eu la tu sau de la obiect la obiect, relaţie surprinsă într-o durată incomensurabilă cu durata obişnuită şi într-un aspect deosebit de cel cunoscut. Noua lui situaţie este definită de acţiunile simultane "spune" şi "arată", dar, cum remarca M.Dufrenne, "ceea ce el arată este diferit de ceea ce spune"[15].

Funcţia de simbolizare a cuvîntului în poezie este condiţionată de sensul modelului intuit în schiţa perceptivă, dar ea este posibilă numai pentru că limbajul în general posedă ceea ce W.von Humboldt şi, mai tîrziu, A.A.Potebnea numesc "formă internă", înţelegînd prin aceasta, primul "reprezentarea subiectivă pe care omul şi-o face despre lucruri"[16], cel de al doilea-multitudinea de straturi semantice generate de existenţa în timp şi spaţiu a cuvîntului, cît şi de deschiderea lui concomitentă spre eu, lume şi cuvintele pe care contextul i le pune în vecinătate[17]. Preocupîndu-se de această particularitate a limbajului şi mutînd dis-

15 Vezi M.Dufrenne, Fenomenologia experienţei estetice, "Meridiane", I, Bucureşti, 1976, p.197.

16 Vezi W.von Humboldt, Asupra diversităţii în constituirea limbajului omenesc, 1836, apud B.Croce, Estetica, "Univers", Bucureşti, 1970, p.389-390.

17 A.A.Потебня, Мысль и язык, С.Пб., 1862; Из записок по русской грамматике, I, Воронеж, 1874; Из лекций по теории словесности, Харьков, 1894.

Folosind terminologia şi ideea lui W.von Humboldt, A.A.Potebnea adînceşte şi lărgeşte, prin analiza faptelor concrete de limbaj, noţiunea de "formă internă" a cuvîntului, pe care în ultima lucrare citată o identifică cu imaginaţia poetică. Aceasta îl va duce, în aceeaşi lucrare, la o constatare cu consecinţe fructuoase pentru poetica formală rusă şi, prin intermediul acesteia, pentru poetica structurală actuală: "Toate particularităţile unei opere poetice îşi au corespondentul în particularităţile cuvintelor" (p.126).

cuţia din planul lingvisticii în cel al poeticii, A.A.Potebnea a pus în evidenţă esenţa lingvistică a transferului de semnificaţie, prin care se face cuvîntul poetic dar şi imaginea poetică. Transferul de semnificaţie angajează toate straturile semantice ale cuvîntului într-un proces care prin chiar deschiderea lui (probabilitatea multiplă de a institui între sensurile cuvîntului raporturi de sinonimie, antonimie etc.) menţine "ideea activă de infinit", cum spunea Goethe[18]. În "forma internă" stă, după părerea noastră, potenţa cuvîntului de a fi cuvînt, de a comunica şi exprima, precum şi pe aceea de a fi necuvînt, non-sens sau realitatea sensibilă.

Aceste multiple disponibilităţi fac din cuvînt nu numai mijloc, ci şi scop, nu numai material cu care se lucrează pentru a exprima ideea şi emoţia, ci şi idee şi emoţie.

Tensiunea dinamică pe care forma internă o provoacă şi menţine în spaţiul semantic al cuvîntului face ca relaţiile obscure şi echivoce ale realităţilor, chemate de capacitatea sensibilizatoare a schiţei perceptive, să devină în text multiplicitate fluentă de semnificaţii, sinonime cu semnificaţia esenţială propusă de intuiţie. Ele se organizează în propoziţii figurative (metafore, comparaţii, hiperbole, paralelisme etc.) care, chiar dacă nu asigură acel flux continuu de intuiţii lirice, visat de E.Poe, creează o structură unitară în care fiecare element constitutiv devine "formă semnificantă", moment prin care imaginea, în acelaşi timp, se relevă şi se face. Acestui moment îi este caracteristic figurativul ca disponibilitate de a sensibiliza prin conotaţii substanţa semantică a imaginii. El operează asupra relaţiei semnificat-semnificant pe care o modifică făcînd din semnificat semnificantul altui semnificat şi sugerînd prin aceasta apartenenţa ambelor semnificate la un model universal.

18 J.W.Goethe, op.cit., p.2o6.

Scanned with CamScanner

Semnificaţia în acest caz nu va fi efectul înlocuirii sau numirii ci al relaţiei celor două elemente: semnificant (semnificat în spaţiul unui semn) şi semnificat (în spaţiul altui semn).Relaţia suscitată rezultă dintr-o falsă determinare unde termenul care introduce imaginea ("corabie" pentru "destin", "privighetoarea" pentru "poet", "arşiţă"pentru"existânţă") joacă rolul determinantului şi este suport al determinatului. In aceasta rezidă "inadvertenţa semantică" între imagine şi cuvînt,după cum semnalează Yvon Belaval[19], ceea ce ne îndreptăţeşte să vedem în imagine un semn diferit de cuvînt, chiar şi în situaţia în care ea se prezintă sub forma "cuvîntului rar",elocvent.

Procesul figurativ prin care intenţionalitatea (schiţa perceptivă) devine realitate (text poetic) trebuie înţeles nu numai ca prilej şi mecanism de declanşare a conotativului,căci imaginea,fiinţînd prin acest proces,se arată a fi inseparabilă de vehiculul ei care este în acelaşi timp vehicul de concepte - cuvîntul. Pentru a se constitui ca semn conotativ, cuvîntul poetic trimite în permanenţă la termenul corespondent denotativ,înrudit în lexic cu celălalt denotativ,al cărui semnificant devine în contextul poetic. Punctul de referinţă al imaginii va fi,aşadar, nu numai semnificaţia propusă de intuiţia iniţială,ci,după cum am văzut, şi limbajul în aspectul surprins de lingvişti în expresia "formă internă".

Recunoscînd această dublă raportare a imaginii, nu intenţionăm să aducem în discuţie problema sensului propriu şi figurat al cuvîntului,ci să spunem că funcţionalitatea tuturor figurilor

19 Vezi Yvon Belaval,La recherche de la poésie,1947; în problema "cuvînt şi imagine" vezi şi В.В.Виноградов,Слово и образ, în :Стилистика.Теория поэтической речи.Поэтика,Москва,1963; В.А.Зарецкий,Семантика и структура словесного художественного образа,Тарту,1966

poetice rezidă în egală măsură în valoarea denotativă şi conotativă a limbajului, să afirmăm din nou că imaginea e departe de a fi foar vizualitate sau afectivitate şi că procesul figurativ este,de fapt, act de "descoperire".

In procesul figurativ vor fi antrenate toate elementele poeziei,indiferent de nivelul la care sînt plasate. Faţă de punctul iradiant figurativ-analogia sau modelul intuit- ele vor rămîne mereu la distanţă egală,pentru că acest punct se află pretutindeni şi nicăieri.Afirmaţia poate părea hazardată în faţa unor texte pentru care se poate identifica o dominantă lexicală ce-şi ~~ordonează~~ subordonează toate celelalte elemente. Dar ea se dovedeşte a fi valabilă dacă,plasîndu-ne la nivelul semnificaţiei, descoperim o invariantă semantică faţă de care semnificaţiile propuse de cuvinte, propoziţii, ritm, sunete,forme gramaticale, structuri strofice ne apar ca variante.

Un rol important în activitatea tuturor elementelor poeziei spre sensul intern poetic îl are ritmul. Există mărturii numeroase ale poeţilor,potrivit cărora ritmul este conţinut în chiar sensul ideal intuit de "schiţa perceptivă",ca formă de mişcare a imaginii şi ca model al "ritmării universului"[2]. Existenţa a cîteva variante ritmice pentru acelaşi text (de exemplu,pentru Mai am un singur dor de M.Eminescu) nu infirmă această supoziţie şi nici nu dovedeşte că ritmul este condiţionat de sens (cum încearcă să demonstreze unii cercetători),ci aduce mărturia valorii semnificante a ritmului şi a mişcării lui,alături de celelalte elemente ale poeziei, spre sensul ideal care se cere exprimat. Momentul figurativ pune în evidenţă mult mai pregnant valoarea semnificativă şi natura activă a ritmului.

2o D.Lewis, op.cit., H.Pongs, Das Bild in der Dichtung,Marburg, 1939,vol.II; B.Croce,Estetica,p.182; P.P.Negulescu,Psihologia stilului,Bucureşti,1896.

În acest moment, impulsul ritmic iniţial se organizează într-un şir ritmic[21].

Compactitatea şirului ritmic, vigoarea lui instituie regimul în care imaginaţia creatoare îşi exercită funcţia ei ordonatoare asupra nivelelor gramatical,lexical,semantic,intonaţional, compoziţional. Atenţia difuză pe care el o solicită deschide toate aceste nivele spre sensul conotativ,provocînd conflictul dintre vorbire şi sistem şi actualizîndu-l în metafore,comparaţii, metonimii,figuri sonore, gramaticale, melodice,compoziţionale, etc. Fiind în stare de dependenţă unul faţă de altul,atît ontologic cît şi semantic,toate elementele poeziei vor avea ca atribut funcţionalitatea,concomitent gnoseologică şi axiologică. Sensul lor va fi întotdeauna propriu pentru că ele exprimă ceea ce trebuie să exprime: vizbunea poetică, conţinută în ele,întrucît este figurată, şi depăşindu-le,pentru că se mişcă spre sensul ei ideal.

Această condiţie a textului poetic şi a imaginii, de limitare prin expresie şi de deschidere ilimitată,prin aceeaşi expresie,justifică eventualele propoziţii ale poeţilor, ca acestea:"am vrut să spun ceea ce am spus" sau "am spus ceea ce înţelege fiecare",dar în aceeaşi măsură solicită receptarea care este departe de a se supune arbitrariului,Posibilele exegeze ale unui text,dacă vor să-i fie veritabile "perifraze critice dialectice"[22],sînt obligate să descopere şi să descrie legitatea care activează toate elementele textului spre sensul poetic interior,adică să găsească acel "cum" al devenirii imaginii. Acest "cum" dă imaginii o anume fizionomie. Cunoaşterea mecanismului său de funcţionare va conduce spre descoperirea "tipicităţii" imaginii pe care, în ce ne priveşte,o în-

---

21 Vezi R.A.Pou,op.cit.; Ю.Тынянов ,op.cit.; J.Cohen,op.cit.; Б.Томашевский,О стихе,Лен.1929 ; Pierre Guiraud,Pour une sémiologie de l'expression poétique,Langue et litterature,1961.

22 Vezi G.della Volpe,Critică gustului,"Univers",Bucureşti,1975, cap.Laocoon,1960,p.165.

ţelegem ca model individual în care se manifestă,prin intermediul limbii,tehnicii,culturii însuşite,"neînsuşitul"("eminescian","arghezian", "goethean"),actualizat în voinţa de formă.

Pentru aceasta, la o analiză a imaginii poetice ni se pare important să distingem materialul lingvistic şi valorile combinatorii care prilejuiesc figurarea,să stabilim care este realitatea pe care o imaginează şi prin care imaginează poetul, precum şi principiile care direcţionează actul imaginativ:intuitiv sau abstractiv, analogic sau contrastiv, egocentric, cosmocentric sau cel al reversibilităţii.

Dar figurile nu au valoare în sine,ele devin valoare întrucît aparţin ansamblului care le transcende - imaginea. Actualizarea imaginii în actul estetic va însemna, aşadar, nu crearea unei figuri (fie ea şi cea mai cuprinzătoare,care este metafora),ci instituirea unei reţele de relaţii reversibile între imaginat şi imaginar, între figuri, între text şi conştiinţa receptoare.Prin această multiplă raportare,avînd ca suport limbajul şi textul,imaginea devine realitate axiologică cu atributele: rigoarea, vagul, generalul şi particularul,abstractul şi concretul, idealul şi realul, exprimatul şi neexprimatul. Investigarea acestei realităţi presupune deschidere spre fiinţa creatorului,precum şi supunere la rigoarea formală a obiectului estetic instituit într-o metanatură avînd fiinţa sensibilului, ideii şi sentimentului. Ea cere argumentare filosofică,psihologică şi culturală dar numai în spaţiul unei critici filologico-semantice,integral funcţionale.

Foarte aproape de exigenţele unei asemenea lecturi a textului stau, după părerea noastră,critica tematică şi fenomenologică. Acestea se suprapun atunci cînd îşi propun să dezvăluie coerenţa internă a operei prin analiza imaginii pe care o

Scanned with CamScanner

consideră principiu organizator şi combinator,acţionînd în contexte pe care J.P.Richard le reuneşte în două mari categorii:"le contexte successif de l'oeuvre ou contexte métonymique, et le contexte métaphorique qui est la totalité de l'oeuvre même"[23]. Dacă tendinţa acestor direcţii critice, în special a celei fenomenologice, de a studia imaginea în izolarea ei fenomenologică poate fi considerată mai puţin eficace pentru critica literară, studiul sintaxei poetice pe care-l întreprind J.P.Richard(cînd se ocupă de temă ca de o "constelation des mots,d'idees,des concepts"[24]) şi G.Bachelard (cînd este interesat de modul cum "les images se composent et s'ordonnent"[25]) este,fără îndoială, una din marile cuceriri ale criticii actuale. Descoperirea de centri semantici (teme,în terminologia lui J.P.Richard),urmărirea modului cum aceştia dezvoltă reţele şi structuri de semnificaţie,descrierea acestor structuri,toate aceste operaţii propun nu numai o nouă metodă de abordare a operei,dar şi o nouă viziune asupra ei. Dar,considerînd relevante pentru operă recurenţa unor imagini şi modul lor de articulare cu contextul, nu putem accepta explicaţia lor psihologică fără a aduce în discuţie opţiunile literare şi ideologice ale scriitorului,precum şi ceea ce Jean Ricardou numeşte "pure nécésité d'écriture" şi "l'aspect textuel de l'imaginaire"[26]. Coordonarea tuturor acestor modalităţi de apropiere a operei (tematice,fenomenologice, istorice,psihologice,stilistice) are menirea de a o defini nu numai ca obiect în sine,ci şi ca moment al devenirii conştiin-

23 Vezi J.P.Richard,Discussion,în Les chemins actuels de la critique,Publications du centre culturel de Cerys-La-Salle (So),1o/18,Union Général d'Editions,1968,p.258.
24 Ibidem.
25 G.Bachelard,La poétique de la rêverie,Paris,196o,p.5.
26 Vezi Jean Ricardou,Discussion,ibidem,p.182.

Scanned with CamScanner

ţei imaginate şi literaturii.

Analiza sistemului de imagini la M.I.Lermontov,plecînd de la principiile teoretice şi metodologice enunţate mai sus, îşi propune tocmai acest deziderat de a reconstitui traiectul gîndirii poetului, de a-i surprinde creaţia în coerenţa ei interioară, de a dezvălui legile acestei coerenţe şi de a semnala aspectele care fac din ea moment al devenirii literaturii ruse şi universale.

CAP.II. IMAGINATIVUL LERMONTOVIAN.VIZIUNE SI EXPRESIE.

Cei douăzeci şi şapte de ani trăiţi"în ritm grăbit de tragică baladă", cum ar zice Lucian Blaga[27], i-au fost de ajuns lui Lermontov să pătrundă viaţa şi să atingă hotarele existenţei umane. In acest scurt timp,poetul străbate spaţii vaste ale căror contururi trec prin zona romantismului şi intersectează domenii, luminate de sensibilitatea şi spiritul modern prin Ch. Baudelaire[28], Nietzsche[29], Dostoievski,Camus.

27 Vezi L.Blaga,Daimonion;Cluj,1930,p.19.

28 Apropierea de Baudelaire a fost remarcată de J.Lavin în monografia Lermontov (Cambridge,London,1958). Temeiul acestei apropieri este căutat în dandysmul celor doi poeţi, în nevoia de a-şi crea alte chipuri,măşti care să le asigure libertatea de manifestare a spiritului.Cercetătorul englez nu merge mai departe de această constatare.Rămîne neexplicat impulsul care-i conduce la o atitudine similară (pentru Lermontov,protestul,plăcerea jocului; pentru Baudelaire,voluptatea înstrăinării de sine,dereglarea conştientă),precum şi reflexul acesteia în planul expresiei poetice.

29 Despre afinitatea dintre poetul şi filosoful german vorbeşte Vl.Soloviov în Лермонтов,1899 (Полное собрание сочинений в 9-и томах ,St.Peterburg,1903,vol.6,p.387) din care cităm:"Văd în Lermontov un precursor direct al acelei stări de spirit,al acelui curent de sensibilitate şi gîndire,în parte,al acelor acţiuni pe care le putem numi "nietzscheanism(...)". Din multitudinea de idei şi atitudini pe care le propune nietzscheanismul şi care pot fi depistate la majoritatea scriitorilor romantici din anii 30 şi 40 ai secolului al XIX-lea,Vl.Soloviov se opreşte asupra ideii de "supraom" (сверхчеловек). Pe

Personalitatea poetului nu s-a realizat prin acumulări treptate, printr-o evoluţie echilibrată. Parcă grăbit de timpul care ameninţă să se curme, Lermontov trăieşte o continuă şi tragică aventură a spiritului. El nu cunoaşte momente de linişte în care să-şi contemple şi să-şi evalueze cuceririle. Merge înainte sau se roteşte asupra unui punct în cercuri tot mai largi, pentru că, după cum singur mărturiseşte, mişcarea este însăşi legea existenţei lui: Всегда кипит и зреет что-нибудь/В моем уме. Желанье

---

aceasta o vede anticipată în "dispreţul pentru om" şi în "conştiinţa unui destin de excepţie", prezente în viaţa şi creaţia lui Lermontov. Observaţia este importantă pentru înţelegerea unor elemente ale creaţiei lermontoviene, dar analiza care o însoţeşte ni se pare neadecvată pentru că ea se sprijină pe argumente ţinînd de ştiinţa moralei iar nu de cea a literaturii şi filosofiei artei. Demonstraţia condusă, în mare parte, de consideraţii etico-religioase, merge spre concluzia că tragicul prezent în existenţa şi creaţia lui Lermontov se explică prin neconcordanţa dintre geniul poetului şi "simţul lui moral atrofiat". Ideea şi argumentaţia filosofului au fost preluate integral de E. Duchesne în M.I. Lermontov, Paris, 1910, de K. Waliszewski în Littérature russe, Paris, 1910 şi de J. Lavin în lucrarea amintită. Problema a fost discutată, cu mai mult folos, în planul filosofic şi estetic al cunoaşterii şi expresiei, în lucrările: Б. Эйхенбаум, Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки, Ленинград, 1924; В. Асмус, Круг идей Лермонтова, "Лит. Насл.", 43-44, Москва, 1941; Д. Е. Максимов, Поэзия Лермонтова, Ленинград, 1959;

A. Ghiţescu, ROMANTISMUL RUS, (POEZIA), CLU, 1975;

Tamara Gane, M.I. Lermontov, "Oameni de seamă", Bucureşti, 1963; В. Архипов, М. Ю. Лермонтов, Поэзия познания и действия, Москва, 1965, fără ca autorii semnalaţi să urmărească în mod deosebit problema Lermontov-Nietzsche. In ceea ce ne priveşte, în corpul lucrării, vom dovedi că aşa-zisul nietzscheanism al lui Lermontov nu se verifică în contextul teoriei "supraomului", ci în legătură cu idei care s-au dovedit fecunde pentru gîndirea şi arta contemporană: deschiderea spre sensul tragic al lumii în care totul este posibil, interesul pentru problema libertăţii şi necesităţii.

и тоска/ Тревожат беспрестанно эту грудь ("1831-го июня 11 дня"[30]

Cînd la cincisprezece ani scrie: В уме моем я создал мир иной/
И Образов иных существованние. (Русская мелодия",I,113),

, poetul ştie că este un ales al altei lumi. Îi simte chemarea în cîntecul care-l împresoară de pretutindeni, în tristeţele fără nume şi nostalgiile fără tărîm ale sufletului. Din acest moment al înţelegerii, întreaga lui existenţă va fi supunere deliberată la un destin pe care-l vrea împlinit în florile poeziei şi în jertfa propriei fiinţe: Я рожден, чтоб целый мир был зритель/Торжества иль гибели моей (К***, 1831, I,293).

De la început, e conştient de riscurile pe care le presupune existenţa de creator, dar o străbate mîndru şi lucid, fără a fi înfricoşat de blestemul cunoaşterii şi durerii, fără a se abandona iluziei. Privirea grea, întoarsă în sine, pe care ne-o arată portretele şi autoportretele sale pare a nu fi oglindit niciodată necunoaşterea şi teama. El stie, şi în răgazul pe care i-l dă timpul, cu privirea îndreptată spre stele şi sufletul plin de dulceaţa şi cîntecul pămîntului, dă viaţă lumii care zace în el "ca-ntr-un ocean adînc şi mut".

Dotat cu o "capacitate de absorbţie senzorială uriaşă"[31], dar şi cu o mare putere de generalizare, în gestul său creator Lermontov se-ndreaptă cu siguranţă spre esenţele realului. Este firesc ca un spirit atît de organic legat de lumea lucrurilor şi oamenilor să nu acuze revelaţia misterelor de dincolo, să nu se nutrească din sursa visului care a alimentat cu atîta strălucire

---

30 M.Ю.Лермонтов, Полное собрание сочинений в 4-ех томах, Москва-Ленинград, 1948. In continuare vom cita după aceeaşi ediţie.

31 Tamara Gane, op.cit., p.293.

pe atîţia creatori romantici contemporani lui. In anul 1832 el scrie unei prietene:"Nu împărtăşesc părerea acelora care susţin că viaţa nu-i decît un vis; eu îi sînt foarte bine realitatea,vidul ei angajant. Niciodată nu m-aş putea detaşa de ea într-atît,încît s-o pot nesocoti din tot sufletul; pentru că viaţa mea sînt eu"[32].

"Viaţa mea sînt eu" exprimă cum nu se poate mai clar ideea existenţei unităţii totale a universului spiritual şi material ca postulat al fiinţării omului şi artistului Lermontov. Înţelegînd contemplarea doar în strînsă legătură cu eul sensitiv, el va respinge totdeauna posibilitatea manifestării spiritului înafara sferei materiale,spirit şi materie identificîndu-se în momentul revelării esenţei. Numai ceea ce vine de la viaţă,ceea ce este dat de experienţă pare a avea pentru poet puterea adevărului şi esenţei. Iată ce notează el la 16 ani în Jurnal: "Citesc "Noua Heloisă".Mărturisesc că m-am aşteptat la o cunoaştere mai adîncă a naturii şi adevărului.Prea mult spirit; idealurile - nimic de zis! - sînt minunate,pline de frumuseţe, dar nişte biete sofisme îmbrăcate în expresii strălucitoare nu ne împiedică să vedem că sînt numai idealuri..."Werther" e mai reuşit. Acolo omul e mai om..."[33].

Permanenţa acestei idei[34] în gîndirea lui Lermontov,în logica internă a oricăreia din operele sale,demonstrează că însemnarea nu este întîmplătoare. Orice exces de abstractizare i se pare,cum s-a putut vedea, o pierdere de realitate. Poetul nu are încredere în teorii şi concepte,deşi spiritul de analiză,puterea

---

32 М.Ю.Лермонтов, К М.А.Лопухиной ,2 sept.1832,IV,p.4o9.

33 М.Ю.Лермонтов,(Заметки,планы,сюжеты), IV,p.384.

34. Vezi p. 21 din lucrare

de sinteză nu i-au fost refuzate[35]. Oroarea de teoretizări excesive este pusă în evidenţă nu numai de adeziunea totală la arta "vie" a lui Goethe şi Shakespeare,ci şi de refuzul ironic cu care-şi întîmpină prietenii şi cunoscuţii dornici de a discuta probleme de o importanţă vitală pentru el (arta,poezia, credinţa). Rîsul nepăsător,frazele convenţionale sînt răspunsuri obişnuite la încercările acestora de a-l aborda.După mai multe încercări nereuşite,Bielinski va sesiza substratul acestui refuz. Cînd va pătrunde dincolo de masca de dandy a poetului, criticul va rămîne uimit de justeţea şi profunzimea observaţiilor,de simţul lui estetic desăvîrşit. Scurtei comunicări între cei doi oameni cu ocazia vizitei pe care Bielinski o face poetului arestat,în anul 184o,îi datorăm şi cea mai concisă şi completă definiţie a esenţei poeziei lermontoviene:" тоска по жизни".[36]

Lermontov merge spre viaţă prin coborîrea în sine şi prin contemplarea lumii dinafară. Coborîrea în sine va rămîne la el actul esenţial pentru că datul primordial al creaţiei sale este starea afectivă,adevărul psihologic. In legătură cu aceasta în Cuvîntul înainte la Jurnalul lui Pecionin el scrie:"Istoria unui suflet omenesc,chiar şi a celui mai neînsemnat,e poate mai interesantă şi mai folositoare decît istoria unui popor întreg, mai ales cînd e rezultatul observaţiilor făcute de inteligenţa unui om matur asupra propriei sale persoane şi cînd este scrisă

34 O regăsim,de exemplu,într-o operă de maturitate,în altă expresie:"Ideile sînt emanaţii ale organismului,a spus cineva: o dată ce se nasc,ele capătă formă,iar această formă este acţiunea"(Un erou al timpului nostru,Buc.,1961,p.139,trad. Al.Philippide).

35 In Prinţesa Mary, Lermontov ne prezintă o adevărată demonstraţie de analiză minuţioasă,prin disecarea şi recompunerea elementului psihologic.In cursul demonstraţiei procedeul deducţiei ni se dezvăluie ironic la tot pasul.

36 В.Г.Белинский,Стихотворения М.Ю.Лермонтова(II),Полное собрание сочинений в XII-и томах,Изд.Акад.Наук,Москва,1954,p.5o3.

fără dorinţa vanitoasă de a trezi compătimire sau mirare"[37]. Este definită aici una din direcţiile de mişcare a spiritului lermontovian,cealaltă - observarea atentă a lumii - însoţind-o şi completînd-o în permanenţă. Supleţea observaţiei psihologice, recunoscută de întreaga exegeză lermontoviană[38],strălucirea şi vitalitatea remarcabilă a tabloului lumii,neoprita căutare de sine,dorul greu de stele,dar şi de puterea vîrtoasă a pămîntului,îşi au obîrşia în această dublă mişcare.Ea conferă atmosferei în care evoluează imaginile şi ideile lermontoviene o densă materialitate,precum şi o transparentă spiritualitate şi fluiditate.

Studierea necontenită a naturii şi oamenilor (îi plac "fiziologiile" naturale şi sociale),precum şi propria experienţă,îl silesc să constate imperfecţiunea şi existenţa fragmentară a Universului. El însuşi se simte integrat lumii şi străin de ea. Climatul sufletesc al poetului deci va fi climatul unei firi sfîşiate între chemarea a două voci potrivnice:vocea pămîntului şi vocea eternităţii. Aceeaşi dezbinare îşi va pune pecetea şi pe destinul eroilor săi (Arbenin, Peciorin, Demonul), prinşi între dorinţa de a trăi cu toată fiinţa în lumea valorilor eterne şi neputinţa de a trăi din plin viaţa reală, de a găsi în ea certitudinea unui sens.

Ca şi eroii săi,Lermontov năzuieşte mereu să se regăsească într-un act suprem care să transforme această contradicţie în armonie.Fuge de viaţă şi se întoarce spre ea,avid de im-

---

37 Op.cit.,p.71.

38 Vezi,îndeosebi: В.Г.Белинский,op.cit.,vol.IV; Б.Эйхенбаум, Литературная позиция Лермонтова, în "Лит.наследство", "Изд. Акад.Наук", Москва,1941; А.Е.Тамарченко,Свободный роман М.Ю.Лермонтова, în Из истории русского классического романа,"Изд.Акад.Наук",Москва-Ленинград,1965;Е.Михайлова, Проза Лермонтова,"Гослитиздат",Москва,1957.

presii şi trăiri noi,dar mereu ştiutor de ce va urma. Acceptă experienţe a căror zădărnicie îi este cunoscută,pentru că la capătul fiecărei încercări aşteaptă poezia,cîntecul durerii pămîntului şi al dorului de stele. Şi-n momentul poetic, contrarii la fel de vii şi de fundamentale,ca dezgustul de viaţă (în bucurie) şi mîndria şi speranţa (în durere) trăiesc într-o ambivalenţă dinamică.

Prin această dihotomie interioară poetul este destinat durerii prin care va cuprinde lumea cu şi mai multă iubire.Asemenea lui Leopardi,Nietzsche, Baudelaire, el identifică plenitudinea vieţii cu intensitatea durerii. Cheamă durerea şi-o întîmpină ca pe o dovadă a propriei lui exclusivităţi: Я жить хочу! Хочу печали/(...)Что без страданий жизнь поэта?/И что без бури океан?-("Я жить хочу",I,296). ⟶

Dar nu trăieşte durerea cu voluptatea unui Nerval şi nici nu face din ea izvor exclusiv al inspiraţiei. Din starea de suferinţă poetul se rupe nu prin cufundarea în vis sau prin acceptare,ci prin ironie şi sarcasm. Prin ele va desfiinţa lumea "cuib al desfrîului,nebuniei şi durerii",pentru ca, în mod paradoxal,din iubire pentru durerea pămîntului,să afirme aceeaşi lume a oamenilor şi lucrurilor,a rătăcirilor şi suferinţei: Я не хочу блуждать меж вами /"О разрушенье!-Творец,/На то ли Я звучал струнами,/На то ли создан был певец?/(...)И нет в душе довольно власти-/Люблю мучения земли"(1830 мая 16 числа",I,164).

Pierdut în visare,ostenit de îmbrăţişarea pămîntului, poetul întinde aripi spre cerul în care caută "след некогда померкшего золота" , cum spune A.Blok.

---

39 Vezi А.Блок, Безвременье[полное собрание сочинений в 7-и томах,Москва,"Гослитиздат",1960-1963,V,436.

Abia atinge cristalul pur al cerului şi apoi,chemat de licărul albastru al pămîntului,se pierde în ceaţă.Unitatea acestor momente afective contradictorii este trăită în adoraţie şi hulă,în rugă şi blestem,în afirmare şi negare . Va reuşi foarte rar să instaureze armonia celor două voci prin contopirea cu ritmul magic al Naturii. Acestea sînt momentele privilegiate,cînd poetul,dobîndind simţuri noi,percepe prezenţa Marelui Tot căruia îi spune Бог : Когда волнуется желтеющая нива/И свежий лес шумит при звуке ветерка/(...)Тогда смиряется души моей тревога,/(...)И в небесах я вижу бога!..("Когда волнуется желтеющая нива",1837,I,24).

Cel mai adesea rămîne marele revoltat în căutarea sensului vieţii,pe care-l bănuieşte a nu exista: И жизнь ,как посмотришь с холодным вниманьем вокруг/Такая пустая и глупая шутка("И скушно и грустно",I,46). ——→

Atins de iremediabilul absurd al existenţei în care se regăseşte mereu fără certitudini,poetul încearcă să învingă singurătatea şi să pătrundă în lumea fascinantă prin artificiul şi falsul spectacolului ei. Se angajează el însuşi în dansul măştilor la marea Mascaradă. Îşi pune masca de dandy în tunică militară. De după mască ochii, atenţi,urmăresc jocul expresiei şi atitudinii. Îşi oferă acest spectacol al absurdităţii şi farsei pentru ca de sus,din vîrful muntelui,"cavalerul în mantie vineţie"[40] să poată contempla netulburat lumea. Îşi priveşte cu ironie propria poziţie de jucător,dar şi de spectator. I se pare inumană forţa care-l ridică acolo sus, pe stîncă, îşi suspectează imaginaţia avidă de impresii,capabilă să-l multiplice în două,trei existenţe distincte:"Stupidă-i situaţia omului nemit să se distreze pentru a trăi,aşa cum îi distrau cîndva curtenii pe bătrînii

40 А.Блок,op.cit.,p.436.

regi. Să fii propriul tău bufon! Cum să nu te disprețuiești după toate acestea,cum să mai ai încredere în sufletul tău?"[41] Observă răceala ochiului și-și simte strania împietrire a sufletului precum eroul său Pecioșin:"Simt acea sete de nepotolit care soarbe tot ce întîlnește în cale.Suferințele și bucuriile altora nu le văd decît în legătură cu mine: ele sînt hrana care dă sufletului meu vlagă"[42].

Dar Lermontov știe că aceasta este marea dramă a creatorului: a avea o existență care este în același timp îndatorire și favoare, a fi și a nu fi al acestei lumi, a fi purtătorul durerilor ei,dar și Străinul. Ochiul lui,străin,e pregătit să pătrundă legile marelui Joc. Dorința și contradicții născînd fără încetare în sufletul omenesc,pururi alunecătoarele valori morale,tragica distanță între intenție și faptă,toate îi dau senzația unui timp gol care nu reține nici o certitudine:

И жизнь уж нас томит,как ровный путь без цели,/Как пир на празднике чужом(...)И ненавидим мы,и любим мы случайно("Дума",1838,I,32).

In fața acestei mari absențe poetul nu-și permite gestul consolator al credinței sau al acceptării.Din oglinda care a strîns atîtea imagini ale lumii privește spre noi chipul lui tînăr cu privirea lucidă. Privire care a văzut pustiul lumii și nu s-a înfricoșat.Sînt ochii a cărór lacrimă fierbinte s-a logodit cu piatra pămîntului în ura-iubire a veșnic rătăcitului Demon. Ochi cărora li s-a refuzat uitarea:Забвенья не дал бог("Демон", II,p.141) și care-și trăiesc blestemul în protestul vehement pe care-l aruncă lumii în "vers de foc și pară" sau în ironie metafizică care îi detașează,în amară recunoștință,de bine și de toate darurile cerului: За все,за все благодарю я:(...)

---

41 М.Ю.Лермонтов, *op.cit.*, IV,p.403.

42 Un erou al timpului nostru,p.138.

За все,чем я обманут в жизни был/(...)Устрой лишь так,чтобы тебя отныне/Недолго я еще благодарил"Благодарность ",I840,I,59).

Cel ce s-a luat la trîntă cu fulgerele şi a înfruntat furtunile îşi acceptă singurătatea ca pe un exil din natură,care îi este refuzată prin conştiinţă: Но кроме зависти холодной,/Природы блеск не возбудил/В груди изгнанника бесплодной(Демон",II,I38), dar şi ca pe un semn al datoriei de profet de a se consacra prin iubire realităţii pe care numai el o cunoaşte: С тех пор ,как вечный судия/Мне дал всеведенье пророка,(...)Провозглашать я стал любовь/И правды чистые ученья("Пророк",I,95).

Pe drumul datoriei şi iubirii îşi este sieşi propriul tovarăş: "Moi c'est la personne que je fréquente avec le plus de plaisir"[43]. Abandonat de oameni,care: В меня все ближние мои/Бросали бешено каменья("Пророк",I,95)

şi de D-zeu: занят небом ,не землей("Демон",II,I57)

rătăceşte, punct singuratic,în spaţiile străine şi reci ale cunoaşterii. Aici se simte fără vîrstă şi ţară - e fructul copt înainte de vreme, frunza singuratică, valul rece, norul pribeag, stînca gigant, corabia pierdută în nemărginirea mării,Demonul călător prin pustia vremii şi spaţiului. E prizonierul propriilor adevăruri şi negaţii,victima libertăţii chinuitoare pe care a cucerit-o în clipa marii Indoieli[44]: Есть рай небесный!Звезды говорят:/ Но где же?Вот вопрос-и в нем-то яд("Я видел тень блаженства",I83I, I,22I).

43М.Ю.Лермонтов ,op.cit., vol.IV,p.4o4.

44 Această este momentul în care Lermontov anunţă marea problematică a creaţiei lui Tolstoi şi Dostoievski. Drama eroilor dpstoievskieni în căutarea omului-dumnezeu şi a sensului vieţii,spaima lor în faţa "minciunii" vieţii şi a posibilităţii de a muri pentru "minciună",luptaalor cu speranţa,toate sînt rezumate în aceste cîteva cuvinte ale lui Lermontov:"dar unde-i (raiul)? Iată întrebarea, şi-n ea-tot chinul". [illegible] L.N.Tolstoi recunoaşte sursa lermontoviană a multora din ideile sale.Jurnalul şi Corespondenţa cuprind numeroase

Ideea răului universal şi a singurătăţii generale n-a fost descoperită de poet ca postulat filosofic,ci ca preţ al suferinţei de a fi. In urma acestei descoperiri,el proclamă dreptul omului de a se îndoi de divinitate şi de a se elibera de speranţă. Găseşte tonul suferinţei îndurate zadarnic nu numai în tăgadă, ci şi în rugă. Alternanţa celor două atitudini este dovada cea mai grăitoare că poetul n-a renunţat definitiv la ideea "împăcării" şi "fericirii".Numai că posibilitatea "împăcării" este proiectată pe realitatea pământului,stăpînită de dragostea şi voinţa omului întru libertate.

Căutarea libertăţii,a sensului ei ajunge să umple viaţa şi să facă destinul eroului lermontovian.Niciodată obosit de fuga continuă spre libertate-cunoaştere,acesta se întoarce mereu în propria lui închisoare: Mtzîri revine la mînăstirea-închisoare după ce a cunoscut puterea (leopardul),dragostea (glasul fetei) şi fabuloasele rătăciri ale visului (cîntecul peştişorului de aur); Demonul rămîne captiv al nemărginirii,cunoaşterii şi puterii,după ce a încercat eliberarea prin iubire şi "clipa-miracol".Singur,faţă în faţă cu destinul său, liber de a face bine sau rău într-o lume indiferentă (Dumnezeu e ocupat cu cerul),omul îşi simte libertatea ca pe o pedeapsă(Demonul îşi ia libertatea de a ucide pe logodnicul Tamarei,pătrunde în mînăstire unde o ucide şi pe Tamara pentru ca în final să-l regăsim în acelaşi pustiu al puterii şi cunoaşterii). Chip de a spune că orgoliul spiritului absolutizat,cunoaşterea nu pot răscumpăra absenţa altor sensuri ale vieţii.

Cu fiecare experienţă care nu-l solicită pe deplin, eroul lermontovian se cufundă în plictis şi urît. De aici se naşte răul - răul ca manifestare a puterii şi orgoliului,dar şi ca reflex al năzuinţei active spre desăvîrşire.Respingînd bunătatea şi mila creştină,Lermontov găseşte în negaţie şi rău o

forţă mult mai dinamică,căreia îi înţelege şi stăpîneşte puterea. Ca şi Baudelaire,va face din rău flori poetice de-o frumuseţe aspră şi pură (Мой демон, Тамара , Демон). Poetul rus a celebrat spiritul negaţiei,dorul de înfrăţire cu furtuna şi fulgerele purificatoare în imaginea Demonului - semănător de discordie,apostol trist al răului şi revoltei. El neagă şi distruge,dar ştie că are putinţa de a da o nouă viaţă tărîmurilor pustiite. Din "ţara Nimănui",în care încremenirea rece este încordarea credinţei ce nu se vrea ucisă şi în care imensele pustiuri minerale te-ar putea ispiti la nefiinţă,poetul,înzestrat cu o vitalitate excepţională,se întoarce spre lumea oamenilor şi lucrurilor. Străbate din nou spaţii pe care le-a trecut în zbor,recucereşte fiecare adevăr al lumii cu preţul propriului suflet. Cei care l-au cunoscut vorbesc de forţa extraordinară ce se degaja din prezenţa fizică şi cuvintele sale. E semnificativ că doi mari contemporani - Bielinski şi Turgheniev - se întîlnesc în fraze asemănătoare atunci cînd evocă personalitatea poetului."Fiecare cuvînt este el însuşi, firea lui,în toată profunzimea şi integritatea ei.Sînt sfios cu el,firile integre şi perfecte mă intimidează.(...)Mîndră fire! Teribil şi viguros spirit!..."[45] - scria Bielinski. Turgheniev, care a lăsat atîtea pătrunzătoare portrete ale contemporanilor , notează:"In înfrăţirea lui Lermontov era ceva funest şi tragic, pe faţa lui smeadă,în ochii lui mari,adînci şi nemişcaţi se citea o forţă întunecată şi rea,dispreţ îngîndurat şi patimă"[46].

Poetul a fost conştient de această putere neobişnuită a gîndirii şi simţirii sale care l-a eliberat de toate spaimele şi speranţele,redîndu-l creaţiei: Его ничто не испугает/ И то,

45 В.Г.Белинский ,op.cit., vol.XI,p.409.
46 И.С. Тургенев,Из литературных и житейских воспоминаний ,Лермонтов в воспоминаниях современников ,Москва,1964,p.236

что было б яд другим/Его живит,его питает/Огнем язвительным своим("Исповедь",I83I,207).

Redat creaţiei,el alege prezentul,pentru că aceasta eliberează de incertitudini.Se aliază cu timpul,pe care vrea să-l cucereasc prin acţiune: Мне нужно действовать,я каждый день/Бессмертным сделать бы хотел(...)("283I-го июня II дня",I9I)

şi cu pămîntul,pe care-l cunoaşte şi iubeşte: Как землю нам больше небес не любить?../Нам небесное счастье темно;/Хоть счастье земное и меньше в сто раз/Но мы знаем какое оно ("Земля и небо",I83I,I,263).

Pus în contact cu împrejurări istorice din cele mai aspre, Lermontov a resimţit adînc nefericirile şi neliniştile timpului şi generaţiei sale. Ele au generat protestul violent împotriva ordinii sociale,care este în aceeaşi măsură produsul unei atitudini metafizice şi al conştiinţei necesităţii istorice a revoltei.Tînărul cu suflet sumbru şi furtunos se anunţă încă de la primii paşi ca poet cetăţean, ca artist ale cărui destine se împletesc cu destinele unei Rusii eroice şi împilate (Смерть поэта, Жалобы турка,Дума ,Бородино). Cîntînd fapta umană în atîtea rînduri(motivele decembriste,poezia anului 1812,literatura răscoalelor ţărăneşti),el afirmă necesitatea eroicului în viaţă ca ceva imanent naturii umane. Odată cu aceasta,ne spune că pentru el actul cunoaşterii nu este simplu act de contemplare, ci şi act de transformare a subiectului cunoscător în principiu activ. De aici glorificarea voinţei, conştiinţa datoriei cetăţeneşti (Поэт ,Журналисты,писатель и писатель,Смерть поэта), imaginea poetului-pumnal şi a poetului-clopot,răzbunător şi peste tot auzit,prevestitor al vremurilor tulburi. Marile incendii care învăluie cerul în răscoalele ţărăneşti,eşafodele pe care sînt ridicaţi decembriştii şi pe care poetul le vede în închipui-

rea propriei lui morţi,se întîlnesc în imaginea profetică a unei Rusii scăldate în foc şi sînge, bîntuite de boli şi foamete (Предсказание).

Legat de ideea trăirii eroice în prezent,întîlnim în creaţia lui Lermontov cîntarea momentului în care,îmbătat de simţire şi covîrşit de rodnicie,sufletul trăieşte întreaga plinătate a vieţii. Oameni ai momentului vor să fie Mtzîri,care ar da "două vieţi liniştite pentru o viaţă de zbucium şi luptă",Demonul,care ar schimba veşnicia pentru o clipă de iubire pămîntească. Ideea momentului divin („божественный миг"),care concentrează eternitatea,face firească prezenţa repetată în poezia lui Lermontov a figurii tragice şi eroice a lui Napoleon. Cuceritorul,care cu atît de omenesc curaj trăieşte şi moare cu timpul, a găsit cel mai bun răspuns pe care nn om îl poate da eternităţii.

Motivul napoleonian se dezvoltă în propoziţii curente epocii, caracteristice,cu deosebire,pentru gîndirea filosofică şi istorică a lui Hegel, Schiller,Schelling,pe care poetul îi citise încă din liceu. Marele om politic este văzut ca agent al unui scop necunoscut,anticipînd în fiecare act al său universalul: И он явился с строгим взором/Отмеченный божественным перстом("Последнее новоселье",1841,I,75). Istoria se foloseşte de destinul lui pentru scopurile proprii, odată scopul atins,acest destin intră în tragedie. Aşa îi apare lui Lermontov marele exilat de la Sfînta Elena care-şi înfruntă curajos inutilitatea şi moartea : Погиб как жил-без предков,без потомства-/Хоть побежденный,но герой("Св. Елена",1831, I,204).

Intreg ciclul napoleonian,ca şi Мцыри , Демон , Герой нашего шего времени , corelează problema libertăţii voinţei şi acţiunilor ei cu ideea trăirii momentului. Fiecare mo-

ment al vieţii este considerat de Lermontov ca o stare în care fiinţa umană se regăseşte întreagă ca-n ceasul naşterii şi morţii. Este aici reflexul sentimentului plasării incerte între două vîrste - copilăria şi maturitatea - pe care poetul le-a trăit aproape concomitent. De aceea "momentul" este puterea căreia i se supune şi viaţa poetului şi creaţia lui, îndeosebi lirica pe care A.Blok o defineşte goethean "лирика случая"[47]. Preferinţa lui Lermontov pentru viaţa zbuciumată a Caucazului, unde totul arde şi palpită, unde viaţa trece fulgerător în moarte, ne spare astfel nu ca efect al înclinaţiei spre pitoresc, ci ca expresie a unei naturi, mişcîndu-se spre idei şi trăiri ale sufletului pe linia unei purităţi nu lipsite de ceea ce D.E. Maximov numea " фанатическая страсть-мечта"[48].

Imaginaţia vie lermontoviană este stimulată de pămîntul Caucazului unde totul se schimbă din clipă în clipă. Aici vegetaţia îşi strigă euforic existenţa, oamenii trăiesc în legea sîngelui şi morţii, dansul clocotitor al vieţii se contopeşte cu dansul morţii (Bela şi Tamara cuceresc prin dans dragostea şi moartea, Mtzîri este în acelaşi timp luptător şi monah), natura are dimensiunile şi măreţia primelor începuturi. Neobişnuita vitalitate a poetului, sensibilitatea lui neliniştită, aplecată spre mister (îl interesau mistica numerelor, misterele Orientului, tălmăcirile de vise, astrologia), imaginaţia plastică de meridional se hrăneşte în mod firesc din această lume a Orientului pe care o consideră "tainiţă de bogate comori"[49], după cum peisajul monoton şi vast al stepei ruseşti, cerul palid şi depărtările ceţoase ale nordului răspund imaginaţiei lui grandioase şi

47 Vezi А.Блок, op.cit., vol.V, p.436.
48 Vezi Д.Е.Максимов, Поэзия Лермонтова, Ленинград, 1964, p.185.
49 Vezi А.А.Краевский, О Лермонтове, Лермонтов в воспоминаниях современников, Москва, 1964, p.245.

vagi, tristeţii sale infinite.

O mare afinitate cu discreţia,rafinamentul şi rigoarea, în bogăţie, a artei orientale,cu psihologia meridionalului,îl va conduce pe Lermontov spre înţelegerea acelor mişcări de profunzime care fac individualitatea unui popor şi a unei civilizaţii.Faptul că poetul posedă simţul pitorescului ne interesează aici mai puţin decît împrejurarea că în elementul exotic, adesea strict vizual, al poeziei lui,transpare o întreagă spiritualitate. Aceasta va însufleţi nu numai obiecte şi imagini prilejuite de cunoaşterea directă a Caucazului ci şi subiecte şi imagini oferite poetului de contactul cu istoria şi literatura. Diferite perioade ale istoriei omenirii,tipuri de civilizaţii din cele mai diverse: Egiptul,Siria,Persia,Babilonul,Izraelul, Arabia, pe care poetul le-a cunoscut prin cursurile de arheologie,istoria artelor,istoria limbilor şi literaturilor orientale,audiate în anii studenţiei, evoluează în tablouri de o mare rezonanţă spirituală şi afectivă (Азраил,Еврейская мелодия,Спор,Ветка Палестины,Демон . In aceste tablouri nu vom găsi nimic livresc şi "făcut", nimic din retorismul zgomotos al Orientalelor lui Hugo sau din pitorescul uimit al lui Chateaubriand. Din firescul şi simplitatea acestor tablouri se constituie imaginea unui Orient simbolic în care vorbeşte simţul originar al vieţii (în Iubire) şi spiritul ei justiţiar(în Răzbunare). Iubirea,pumnalul, moartea sînt realităţi pe care poetul le asociază permanent cu această adevărată patrie a sufletului. In munţii şi deşerturile Orientului,el exaltă repaosul ca pe un principiu al binelui şi perfecţiunii. In acest context se afirmă o idee pe care o sugera şi imaginea Demonului: cauza răului în natură e conştiinţa,spiritul în act,iar nu simţirea. Conştiinţa revoltată şi născătoare de dorinţe tulbură marea li-

nişte şi instaurează tragicul: Жалкий человек./Чего он ищет!../ Небо ясно,/Под ним довольно места всем,/Но беспрестанно и напрасно/Один враждует он-Зачем?("Валерик",1840,I,68)

Ideea inutilităţii oricărei sforţări ideale care se întîlneşte aici cu fatalismul Orientului este una din posibilele înţelegeri lermontoviene a unităţii om-lume,pe care o propune nuvela Фаталист din romanul Герой нашего времени şi imaginea stelei care leagă sufletul omului de Sufletul lumii,veghindu-i soarta.

In faţa eternei deveniri,sufletul,cuprins de zădărnicie, cere somnul în moarte prin integrarea în liniştita mişcare a elementelor,prin dizolvarea în Tot(Выхожу один я на дорогу, 1841). Dar Lermontov nu poate cere extincţia totală în univers. Ar fi împotriva logicii şi simţirii sale,dominate de dualism şi paradoxal. Mai firesc pentru vitalitatea lui de excepţie este gîndul morţii violente,al unei dispariţii pur omeneşti, pe care nu a cîntat-o doar ca pe o temă romantică. Scene întregi ale propriei morţi,imaginate în toată grozăvia lor, sînt momente ale întîlnirii reale cu moartea,pe care poetul-tribun şi poetul-soldat o provoacă pentru a-i cunoaşte puterea. Oricît de statornică este trainica pecete a morţii în creaţia lui,poetul n-o crede dinainte învingătoare a acelei clipe cînd va pune stăpînire pe ea şi-i va impune transfigurarea dorită. Poezia Сон (1841) şi episodul duelului în romanul Герой нашего времени , care transpun amănunte ale morţii poetului,petrecute în anul 1841,sînt tocmai expresii ale clipei cînd omul a învins moartea prin creaţie. Prin viziunea morţii care însoţeşte şi imaginea creatorului (Puşkin, Odoevski), şi pe cea a cuceritorului (Napoleon),Lermontov se afirmă ca un creator oprit în permanenţă în faţa problemelor existenţiale,cărora le dez-

văluie evidenţele ironice şi contradicţiile derizorii (poemul Демон, romanul Герой нашего времени , numeroase poezii abundă în demonstraţii ale limitelor simţirii şi raţiunii umane), dar pe care le înnobilează prin glorificarea revoltei şi durerii. Tristeţea şi revolta salvează existenţa umană de ridicol: Все это было бы смешно,/Когда не было бы так грустно..."(A.O. Смирновой",I,6I) , iar antinomia şi paradoxul devin criterii ale vieţii într-un univers care nu poate satisface dorinţa firească de integritate a omului.

In acest context,gestul creator este resimţit ca supremă eliberare şi transcendere,prin asimilare şi transformare a existenţialului. Din timpul afectiv al trecerii prin lume a creatorului creşte timpul pe care G.Bachelard îl numeşte "temps de l'élégie intime"[50]. El se constituie din acele momente privilegiate în care obiecte şi senzaţii reale deschid ferestre spre cunoaşterea şi înţelegerea necunoscutului şi eternului.De la creator la creator,ele sînt prilejuite de alte obiecte,senzaţii, sentimente,împrejurarea hotărînd,prin imaginaţie şi fantezie, tipuri de imagini poetice,diferenţieri la nivelul tipologiilor creatoare.

Pentru Lermontov revelatorii vor fi cîteva senzaţii, obiecte,impresii înregistrate în stare de veghe sau de somn la vîrsta copilăriei şi adolescenţei. O parte din ele sînt notate în Jurnalul poetului. Sensibilitatea adolescentului păstrează amintirea unui cîntec auzit la trei ani[51].Cuvintele acestui cîntec nu şi le-a putut aminti niciodată,dar muzica stăruie în me-

50 Vezi G.Bachelard, La poétique de la rêverie, Paris,1960,p.19.

51 "Cînd aveam trei ani erä un cîntec care-mi stîrnea plînsul; acum nu mi-l pot aminti,dar cred că,de l-aş auzi din nou, m-ar impresiona în aceeaşi măsură.Mi-l cînta răposata maică-mea"(М.Ю.Лермонтов , op.cit.,IV,p.383).

morie în frînturi din care mai tîrziu se va construi imaginea cîntecului şi Iubirii,precum şi melodica şi ritmica poeziei de rugă şi iubire.

Copilul are revelaţia destinului uman,marcat de singurătate şi neîmpăcare,în imaginea solitară a unui nor[52] ,bătăcitor pe bolta întinsă a cerului. Descoperă eroicul uman,sensul afirmării prin acţiune,în imaginea baladescă a Rusiei pe care i-o oferă contactul timpuriu cu eposul popular rus,prin oamenii de la conacul bunicii sale[53]. Simte "dragostea stranie" pentru durerea pămîntului în faţa stepei ruseşti arse de geruri, pe care vîntul hălăduieşte în voie cîntînd ca un clopot înăbuşit. Tăcerea vuitoare a întinderilor albe şi liniştea adîncă a cerului nordic îşi răspund în paradoxul lermontovian "e linişte-n furtună",în rezonanţa nostalgică şi mişcarea balansată a versului de inspiraţie folclorică. Orizontul ceţos pe care se profilează siluete singuratice de troiţe şi clopotniţe,înălţimile albe ale Caucazului văzut la nouă ani,îi dau sentimentul veşniciei şi perfecţiunii,îi dezvăluie sensul libertăţii şi revoltei umane[54].

Dacă astfel de impresii şi senzaţii îi vin poetului, după propria mărturisire,din copilărie şi adolescenţă,există în viaţa lui nn puţine momente declanşate de lectură care rup limitele fenomenale ale timpului şi îl plasează în timpul vertical al poeziei. Intîlnirea cu Byron,Puşkin, Goethe, cu imaginea literară a lui Napoleon,cu fapte de cultură şi civilizaţie ale

---

52 (...) şi-mi amintesc un nor mic ca un petec de pelerină neagră care luneca agale pe cer"(ibidem,p.384).

53 "Emelian Lazarovici a dormit douăzeci de ani, în al douăzeci şi unulea an s-a trezit din somnul greu,s-a sculat şi a pornit...Si-a întîlnit în drumul său şaptezeci de voinici pe care i-a învins şi asupra cărora a domnit...Aceasta este Rusia"(ibidem,p.384).

54 Albaştri munţi ai Caucazului(...),voi m-aţi deprins cu cerul şi de atunci visez mereu cerul şi înălţimile voastre(I,287).

Orientului va fi tot atît de hotărîtoare pentru fizionomia lui artistică ca şi momentele semnalate mai sus. Din toate aceste elemente Lermontov construieşte un adevărat sistem de imagini a cărui fixitate şi simetrie nu exclude ci întăreşte constatarea că imaginaţia lui aparţine acelui tip rar întîlnit,pe care R.Triomphe îl consideră "créatrice au sens plein du terme"[55]. Capacitatea creativă a acestui tip de imaginaţie (căruia îi aparţine şi imaginaţia baudelairiană şi cea nervaliană) se manifestă nu atît în puterea de invenţie cît în arta combinării,sublimării şi cizelării unui număr redus de imagini. Imaginaţia lermontoviană este prin excelenţă afectivă şi retrospectivă.Identificînd ceea ce a fost cu ceea ce este, ea stabileşte direcţia timpului poetic din prezent şi viitor spre trecut. Permanenţa mişcării spre trecut capătă valoarea unei forţe inexorabile,de veşnică necesitate,destin, fatalitate: Так память-демон властелин/Все будит старину ("К Л",1831,I,212).

Ea dilată marginile timpului prin expansiunea unei reverii spaţio-temporale care transcende momentul şi punctul,fixîndu-se pe axa unui timp şi loc crescute pînă la imensitate. Toţi eroii lermontovieni, şi poetul însuşi,sînt în puterea trecutului veşnic. Exasperaţi de persistenţa amintirii,ei încearcă să se elibereze prin uitare: И я крылья забвенья ловлю ("Поцелуями прежде считал я",1831,294) dar,în mod fatal, rămîn oameni ai unui singur gînd,ai unei singure pasiuni: Я знал лишь только думы власть,/Одну,но пламенную страсть("Мцыри",II,52).

---

55 Vezi R.Triomphe,Lermontov et son système d'images,"Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales et slaves",Tome XVII (1966-1967),Bruxelles,1968,p.371.

Scanned with CamScanner

Mtzîri (Мцыри), Peciorin (Герой нашего времени), Arbenin (Маскарад), Demonul (Демон) trăiesc într-un timp circular, timpul elegiei intime, timpul regretelor şi amintirilor. Chemate de amintire, senzaţii, sentimente, obiecte ale trecutului devin realităţi psihologice perpetue, capătă investitura faptului actual, atestat poetic de imagine. La nivelul imaginii, în spaţiul reveriei poetice, trecutul redevine prezent, iar prezentul se poate converti în amintire. Transformarea timpului şi convertirea obiectului în imagine la Lermontov este efectul reamintirii unor scene întregi trăite, supunerii lor unui veritabil protocol al repetiţiei. Un gînd, o senzaţie, un gest îl preocupă pe poet ani la rînd, dînd naştere fenomenului semnalat de mai mulţi exegeţi ai lui cu termenul "самоповторение" (autoimitaţie). Fenomen care ţine de esenţa psihologiei creatoare lermontoviene şi care nu totdeauna a fost privit ca atare[56]. Prin repetarea trecutului, Lermontov îşi reconstituie, dincolo de scurgerea timpului, identitatea sa profundă. Această dominantă a memoriei şi afectivităţii marchează şi preocuparea constantă, aproape tiranică, pentru anumite elemente formale pe care cercetătorul francez E. Duchesne o repera la poetul rus.

Idei, schiţe perceptive, amintiri de senzaţii şi obiecte se perindă în imaginaţia poetului în elementele de bază ale expresiei (epitet, antiteză sau metaforă) şi-şi caută locul cuvenit, putînd uneori, cum se întîmplă cu cîteva expresii metaforice din tinereţe, să formeze scheletul pe care se va aşeza o întrea-

56 Oprindu-se în mod special asupra acestei chestiuni, A. Bem în lucrarea Самоповторения в творчестве Лермонтова, 1912, explică fenomenul prin inerţia unei gîndiri poetice satisfăcute. Explicaţie, evident, simplificatoare, ca şi aceea pe care o dă N.I. Abramovici în М.Ю. Лермонтов, Москва, 1913, sprijinită pe ideea că Lermontov nu intenţiona să publice multe piese incluse în postume. Chiar dacă acceptăm acest ultim argument, nu putem pierde din vedere că fenomenul se remarcă şi în poeziile publicate în timpul vieţii şi cu asentimentul poetului.

gă poezie: "чаша жизни" (cupa vieţii), "листок" (frunza), "тучи" (norii). Expresia de început - fie ea o schiţă palidă, fie o autonomie artistică absolută - se repetă în contexte diferite, acumulînd valori expresive şi ideatice, pentru ca în final să se impună prin extraordinara ei concizie, vitalitate, claritate, printr-o deschidere infinită. Gesturi individuale se vor transforma, astfel, în puncte de plecare ale unor mari cuceriri spirituale. Procesul acestei transformări este rezumat, credem, în dominanta acumulativă - prin rememorarea aceloraşi momente intensive - a afectivităţii şi spiritualităţii peciorriniene, ilustrată de un text cu vădit caracter autobiografic: "Peciorin avea un caracter din cele mai nefericite, impresii la început uşoare se întipăreau treptat în mintea lui tot mai adînc şi mai adînc (...)"[57]. Elementul primar în acest proces este anecdoticul, singularul ("случай", cum va spune A.Blok), subliniat adesea prin indicarea exactă a locului şi datei scrierii poeziei, sau prezentat aşa cum s-a înfăţişat el simţurilor poetului şi comunicat cu acea luciditate necruţătoare a impresiei care face nota distinctă a unei bune părţi din poezia contemporană. Prin decantări şi acumulări ideatice şi afective, din acest element se realizează o esenţialitate de fond căreia îi corespunde o esenţialitate a verbului. Astfel, momente ale experienţei personale, intensificate prin repetare, se izolează din determinismul lor temporal şi psihologic plasîndu-se într-un timp infinit prin rezonanţele lui (în textul citat, Lermontov vorbeşte despre "право давности" - dreptul de vechime - al amintirii), scurt prin caracterul lui de extaz. Este timpul pe care G.Bachelard îl numeşte "timp vertical" al imaginii poetice, timp care

57 M.Ю.Лермонтов, Княгиня Лиговская, op.cit., IV, p.339.

transformă "momentele puterii personale" în"momente ale cauzei formale"[58].

Elaborarea imaginii lermontoviene se va fetura deci,prin dezvoltări cu caracter de variaţiuni care se vor manifesta în contextul mai restrîns al poemului sau se vor extinde asupra întregii opere. Variaţiunea devine,astfel, un mijloc spontan şi,în acelaşi timp,elaborat de creare a unei forme noi dintr-o formă veche. Din materiale identice (imagini,expresii proprii sau împrumutate) Lermontov dezvoltă o diversitate extremă în care totul este tematic şi funcţional. Repetarea expresiilor şi imaginilor în diverse variante,creează impresia că gesturile caracteristice spiritului şi efectului lermontovian rămîn mereu aceleaşi.Ele formează un sistem unitar în care ambivalenţa structurală a poetului impune,dincolo de orice intenţii deliberate, amplasarea în cupluri antagonice şi complementare a imaginilor,semnificînd: dulcele,fluidul,angelicul,diafanul,pe de o parte,amarul,solidul, demonicul,asprul, pe de alta. Din zbuciumul unei personalităţi năzuind să-şi găsească împlinirea şi unitatea într-o formă care să reunească abandonul şi candoarea cu luciditatea necruţătoare a spiritului,s-a născut un edificiu poetic pe cît de măreţ şi solid,pe atît de diafan şi fluid, edificiu a cărui vrajă vine cînd din forţa şi energia imaginii,cînd din fastul şi gingăşia ei somnolentă.

Din cele spuse pînă acum,putem conchide că imaginaţia lermontoviană trebuie situată deopotrivă sub semnul nostalgiei şi energiei. Ea construieşte o viziune ambivalentă şi integratoare un spaţiu şi un timp în care sensibilitatea pendulează necontenit între cel mai pur narcisism şi cea mai generoasă dăruire,între dorinţa de linişte şi nevoia

58 G.Bachelard,Moment poetic şi moment metafizic,(Metafizică şi poezie),"Universitas",1969,Nr.11-12, oct.-nov.,p. 17

de acţiune,menţinînd mereu vie conştiinţa poetului în universul oamenilor şi lucrurilor,înlesnind reflectarea lor reciprocă. Paradoxele " в бурях есть покой" şi " я б желал навеки так заснуть,/Чтоб в груди дремали жизни силы" exprimă legitatea ambivalenţei care guvernează această imaginaţie,angajată în marea aventură a căutării sensului vieţii şi libertăţii spiritului întru fiinţă, aventură al cărei traseu este marcat de imaginea poetică.

TRADUCEREA CITATELOR

p.18: Mereu ceva în mintea-mi se încheagă. / Dorinţe mîndre şi aleanuri mari / Imi tulbură-acest piept, de-o viaţă-ntreagă. (trad.Aurel Rău).

p.19: Am creat în imaginaţie o altă lume / Şi-am dat chipurilor o nouă existenţă.

M-am născut ca oamenii să-mi vadă / Si triumf şi-nfrîngere amară. (trad.H.Grămescu).

p.23: Vreau să trăiesc! Cu toată jalea / (...) Poetu-i viu fără durere? / Oceanul fără vînt e viu? (trad.Veronica Porumbacu).

Si nu vreau,după ce-oi apune, / Să-mi înfrăţesc cu voi regretul! / De-aceea plîns-am eu pe strune? / De-aceea s-a născut poetul? / (...) Si n-o dispreţuiesc: mi-e dragă / Durerea negrului pămînt (trad.H.Grămescu).

p.24: Cînd holdele de aur se leagănă în unde, / Şi-n freamătul din grînduri zefirul trece iar / (...) Atuncea şi furtuna din sufletul meu tace, / (...) Pe fruntea mea se-aşterne netulburata pace - / Şi-l văd în ceru-nalt pe Dumnezeu! (trad.Sanda Arbore).

Si cînd te uiţi ce-i viaţa,cercetător şi rece, / Vezi că-i o glumă fără nici un haz (trad.Al.Philippide).

p.25: Un drum de viaţă neted, făcut să osteneascâ / Aşa cum rîzi în silă printre meseni străini / (...) Iubirea e-o întîmplare şi-ntîmplătoare ura.(trad.Sanda Arbore).

Uitarea? Domnul nu-i dăduse. (trad.G.Lesnea).

p.26: Din plin îţi mulţumesc - şi pentru toate: / (...) Si pentru amăgiri, şi pentru focul / Din suflet ce-n pustiu îl irosesc... / O rugă doar mai am: curînd sorocul / Să-mi împlineşti - să nu-ţi mai mulţumesc! (trad.Sanda Arbore).

Dar vai,splendoarea-ntregii firi / Nu poate-n inima pustie / A Demonului să învie / Nici forţe noi, nici noi simţiri.(trad.G.Lesnea).

De cînd eternul creator / Mi-a dat puterea de-a şti toate /(...) Am propovăduit iubire / Şi adevăr am căutat.(trad.Al.Philippide).

Uită pentru cer pămîntul.(trad.G.Lesnea).

Există raiul ! - Stelele îmi spun / Dar unde? Iată întrebarea,şi-n ea-i tot chinul.

p.29: Nimic n-o sperie / Si ceea ce pentru alţii e otravă / Ei îi dă viaţă şi hrană / Intr-o flacără ucigătoare.

Eu trebuie să lupt - şi fiecare / Din zile-aş vrea s-o fac nemuritoare.(trad.Aurel Rău).

Precum iubim pămîntul cu-a vieţii bucurie / Cum am iubi necunoscutul cer? / Terestra fericire fugară va să fie / Dar nu-i învăluită în mister.(trad.Sanda Arbore).

Scanned with CamScanner

p.3o: Si-a apărut,cu privirea sumbră, / Cel ales

A murit aşa cum a trăit - / fără strămoşi şi urmaşi. / Invins, dar erou.

p.33: Jalnic este omul! / Ce-şi doreşte!...Cerul e senin, /Sub cer e loc pentru toţi / Dar fără de rost şi neîncetat / Doar el e nemulţumit - de ce ?

p.34: O,ce ridicole-ar fi toate / De n-ar fi triste precum sînt.(trad.Veronica Porumbacu).

p.36: Memoria,demonul stăpîn / Mereu reînvie trecutul.

Pe aripa uitării dispar.(trad.Veronica Porumbacu)

Fui stăpînit de-un singur gînd / Si doar de-o patimă, arzînd,(trad.G.Lesnea).

p.4o: E linişte-n furtună

Să dorm pe veci şi totuşi pieptul meu / Să fie încă plin de vlagă vie. (trad.Al.Philippide).

CAP.III. ANALIZA SISTEMULUI DE IMAGINI

III.1. Spaţiul existenţial.

Intuiţia lermontoviană asupra lumii este de tip tragic. Sensul tragic care presupune,deopotrivă, obsesia timpului destructiv şi nostalgia integrităţii pierdute sau viitoare,va fi regăsit în oricare din expresiile acestei intuiţii. Prin ea creaţia lermontoviană îşi asumă realul şi posibilul,existentul şi neexistentul într-o serie de atitudini pe care lucrarea noastră le urmăreşte plecînd de la atitudinea existenţială.

Atitudinea existenţială lermontoviană este rezumată în modul cel mai simplu şi esenţial de imaginea „зной бытия" (arşiţa vieţii). Frecvenţa acestei imagini,precum şi implicaţiile ei în explorarea realului şi organizarea materialului poetic ne îndreptăţesc să o considerăm temă fundamentală a creaţiei lui Lermontov,moment structural care-i determină individualitatea şi dimensiunea specifică.

Prin sensurile pe care le implică: lumină,flacără, căldură, uscăciune, expresia "зной бытия" este o derivată a imaginii focului. Ambivalenţa semantică implicită a acestei imagini - focul ca principiu al vieţii şi focul cauzator de moarte - conferă expresiei lermontoviene posibilităţi multiple de dezvoltări şi derivări pentru care proprie este dinamica izvorîtă din şi pentru dialectic şi paradoxal. Expresia "зной бытия" îşi supune prin sinonimie şi antinomie poetică directă sau indirectă, două grupuri de imagini: grupul flăcării şi grupul luminii.

Seria de imagini alcătuind grupul flăcării tinde spre invarianta "СМЕРТЬ" (moarte) care se structurează pe sensul de negare a acţiunii vitalizatoare a focului. Trecută din planul general al vieţii în planul existenţei umane, formula căldură, flacără = viaţă devine flacără, căldură în exces = negare a vieţii în existenţă. Transformare posibilă prin faptul că, în accepţia poetului, viaţa îşi asigură existenţa prin foc şi flacără atîta timp cît îşi creează ea însăşi obstacole în calea propriei risipe. Fluxul vieţii nedirecţionat, flacără ce arde nezăgăzuit neantizează fiinţa sau o antrenează în căderi infructuoase. Se pare că ideea aceasta n-a fost străină nici anticilor, nici modernilor, cu deosebire romanticilor, care au dezvoltat-o în motivul "căderii".

Lermontov o exprimă într-o suită de imagini aflate în raport de sinonimie directă du dominanta "arşiţa vieţii": sîngele, soarele amiezii, fulgerul, flacăra luminării, temniţa, haremul, pustiul, sau indirectă: mişcarea în van, cunoaşterea sterilă, bulevardul, arena, mascarada. Sinonimia tuturor acestor imagini pleacă din sensul de trăire pe orizontală, de cădere în inerţie sau de cufundare a spiritului în materie. Din permanenta raportare a acestei trăiri în biologic şi social la nevoia imperioasă de eliberare prin întoarcerea către spirit şi vis, se naşte drama existenţială pentru care poetul imaginează un spaţiu definit de o cauzalitate universală sau istorică. Spaţiul acesta, fie el infinit sau punctiform, este luminat de un soare dogoritor sau de un foc de origine plutonică, roşu şi viu, care instaurează pretutindeni ariditatea şi sterilitatea. Acesta este pustiul, peisajul plat, imobil sau bîntuit de furtuni catastrofale, care invadează interiorul şi exteriorul pe căi felurite pe care omul,

neatent la echilibru şi la propria-i menire, i le deschide. Mai întîi focul („огонь") colorează şi pune în mişcare sîngele care cutreieră fiinţa şi, prin apartenenţa sa la terestru, o leagă de viaţa oarbă a speciei. Focul sîngelui naşte patima („страсть") care-l prinde pe om în curentul fără oprire şi chip al vieţii animale, anihilînd în el, prin îngheţ şi întuneric, principiul individualizator al sufletului: И царствует в душе какой-то холод тайный/Когда огонь кипит в крови ("Дума", 1838, 32). Este în viaţă o putere de atracţie căreia omul cu greu îi poate rezista. Abandonîndu-se ei, părăsind ţărmul "visului" („мечта") el devine rob al morţii: Ах! Как меня, так и тебя/Убило жизни тяготенье!.. („К***", 1829, 128). Epitetele care însoţesc substantivele "страсть", "любовь": губительный (ucigător), истощительный (pustiitor), безумный (nebun), знойный (arzător) exprimă conştiinţa vie lermontoviană a dinamismului moral care însufleţeşte dorinţa. Supusă lui, pasiunea apropie brutal două fiinţe realizînd p unire lipsită de generozitate care arde şi pustiieşte. Abundenţa („пресыщение") în această împrejurare, este epuizare, explozia pasională - stingere („угасание"). Prilej imediat pentru poet de a asocia "furtunile tainice ale pasiunilor" („бури тайные страстей") cu "furtunile dezlănţuite ale naturii" („бури ... природы"), de a iniţia jocul de similitudini între sfera abstractă a vieţii sufleteşti şi sfera naturalului (îndeosebi a vegetalului), joc în care elementele asociaţiei intră explicit sau implicit în raporturi de reciprocitate.

Astfel, buzelor şi ochilor li se împrumută acţiunea ucigătoare a focului şi soarelui de amiază care "жжет" (arde) "убивает" (ucide), "увядает" (ofileşte), făcînd din ele subiecte ale morţii. Dar, precum soarele poate fi subiect şi

obiect al morţii,şi buzele,ochii,sîngele pot fi nu numai cauzatoare de distrugere,ci şi obiecte ale acesteia. Procesul este transpus în imaginea chipurilor tinere ale poetului şi iubitei, cărora dezastrele intime le-au răpit prospeţimea şi viaţa. Pale şi ofilite,prin sînge,le care şi-a stins culoarea, precum soarele căldura în apus ("бледный цвет чела", „очи охладевшие", " умершая девица"), sînt asociate unor imagini vegetale, sugerînd maturizarea şi moartea timpurie. Acestea sînt: floarea ofilită, trunchiul în care fulgerul şi furtunile pustiitoare au uscat seva vieţii (Ответ, 1829), frunza îngălbenită (Желтый лист о стебель бьется,1831), sau ruptă de furtună, uscată de frig, arşită şi amar (Дай руку мне, 1831, Дубовый листок,1841), fructul copt înainte de vreme, desprins de ram, sau atîrnînd pe el, gol şi trist, alături de fructele proaspete strălucitoare de sevă (Он рожден для счастья ,1832,Гляжу на будущность с боязнью ,1837, Дума ,1838).

Explozia timpurie a maturităţii sub soarele torid al veşnicei amiezi, nerespectarea ciclului vital ucid în trunchi frunză, floare, fruct, germenii vieţii viitoare, declanşează tragedia sterilităţii. Acestei tragedii i se supun şi oamenii pe care puterea fatală a pasiunii îi pustieşte. Analogia celor două procese este surprinsă la începutul activităţii creatoare a poetului în comparaţii dezvoltate: Я одинок над пропастью стою,/Где все мое подавлено судьбою./Так куст растет над бездною морскою/И лист,оборванный,плывет/По произволу странствующих вод.("Дай руку мне", I,269).

In comparaţiile de tipul semnalat, comparantul este supus unor dezvoltări dinamice prin care de la imagini singulare se trece la configuraţii mai largi ce conferă imaginii iniţiale valoare de leitmotiv.

Principiul structurării unor astfel de comparaţii nu este cel descriptiv arhitectonic de tip homeric, ci simfonic, aceasta presupunînd urmărirea simultană a două imagini principale paralele (în cazul nostru Я şi кусм) care intră în consonanţă la nivelul semantic şi sintactic, condiţionîndu-se şi luminîndu-se reciproc. Acesta este modul de realizare al majorităţii imaginilor lermontoviene supuse dominantei "arşiţa vieţii" pe care le putem raporta la tipul numit de S.Ullmann[59] "imagine dublă" şi de M.Migliorini "imagine reciprocă"[60]. Ulterior, extinderea comparantului prin adaosul de imagini care elaborează aceeaşi analogie cu comparatul a dus la trecerea în subtext a acestuia din urmă şi la explozia semnificaţiei poetice în metaforele absolute, din poeziile Три пальмы , (1839), Дубовый листок, (1841).

Permanenţa puterii funeste a iubirii-pasiune este conţinută nu numai în focul soarelui care revarsă asupra vieţii arşiţă veşnică ("под знойным солнцем бытия") ci şi în fulger. Izbucnirea luminii în fulger condenseză în clipă flacăra progresiv acumulată de soare în mişcarea lui pe cer. Focul fulgerului este momentul fulgurant al distrugerii definitive, oprirea timpului în "niciodată" sau "totdeauna". El inserează ritmului progresiv, imperfectiv al soarelui imaginea momentului perfectiv. Fulgerul este flacăra umbrei, lumina fără căldură străjuind deopotrivă ziua şi noaptea. Ascuns în umbra norilor pe care, în clipa apariţiei, îi luminează cu franjuri aurii, el cade pe mare, stîncă, copac, pricinuind

59 Stephen Ullman, L'image littéraire. Quelques questions de methode, "Langue et littérature", Actes du VIII-e Congres de la Fedération Internaţionale des langues et littératures modernes, Paris, 1961, p.49.

60 M.Migliorini, La Metafora reciproca, "Saggi linquistici", Florence, 1957, pp.23-30, apud Stephen Ullman, op.cit.

nu un proces încet de ofilire şi măcinare, ci ruperi şi despărţiri necruţătoare. Caracterul momentan al mişcării fulgerului, ca şi efectul său ucigător, atrag în sfera comparantului fenomene şi obiecte din natură a căror existenţă este sclipet şi moarte. Astfel, privirea fulgerătoare a femeii ("мгновенный взгляд") cheamă pasiunea şi ucide precum pumnalul răzbunător şi sarpele: И слух угрюмый полуночи/ Бродил,что будто как металл /Язвили голубые очи ("Жена севера", I829,I,I26).

O ipostază deosebită a sîngelui-flacără este imaginea monstrului umbrei şi pămîntului-leopardul, cu care eroul poemului Мцыри se înfruntă într-o luptă pe viaţă şi pe moarte. Intîlnirea omului cu animalul este nu numai luptă, ci şi înfrăţire întru putere, flacără ("я пламенел,визжал как он он") sînge ("взор кровавый") şi agonie sub soarele arzător al amiezii ("палил меня огонь безжалостного дня"). Această imagine traduce punctul maxim al trăirii în instinct. Despărţirea de instinct şi materie se produce prin gestul simbolic al uciderii monstrului sau prin îndepărtarea de sursa flăcării. Pe cele două căi eroul lermontovian păşeşte în zona în care focul păstrează doar atributele luminii, dulci şi difuze, care celebrează victoria spiritului asupra senzualităţii, a omului asupra animalului.

Flacăra iubirii pierde din puterea ei nimicitoare dacă eroul şi iubita lui sînt plasaţi la antipozii unui spaţiu vast, geografic sau spiritual. Iau naştere, astfel, două orizontalităţi solitare şi paralele: nordul de gheaţă şi sudul torid, cerul şi iadul, salonul aristocratic şi cîmpul de luptă, intersectate de linia speranţei în posibilitatea în-

tîlnirii. Călăuziţi de această linie,cei doi cuceresc un punct comun într-un spaţiu sau timp probabil, cu atît mai real, cu cît distanţa care-i desparte este mai întinsă. Nu putem vedea în aceasta gîndul necesităţii fatale a convenţiei amorului platonic. Indepărtarea nu este înţeleasă fără apropiere,amîndouă condiţionînd trăirea totală a sufletului şi cărnii "aici" şi "acum". Prin această dublă mişcare "dinspre" (OT) şi "spre" (K) lumina iubirii se sacralizează. Nu ucide şi nu înstrăinează, ci luminează fiinţa dinăuntru şi o deschide, receptacol şi oglindă,pentru celălalt. Lumina ei se întrupează în chipuri şi imagini de locuri şi timpuri trecute, în rugăciuni (Молитва ,1837) şi vise (Сон ,1841) care ţes peste spaţiul despărţitor firele gingaşe ale unei reverii salvatoare, mediatoarea unei noi întîlniri:И вновь мечтанье сблизит нас/И вспомним("Стансы",1831,271). Aceasta este starea de graţie în care visul se substituie realităţii, iar chemarea înflăcărată a dragostei este înlocuită de dulcea melancolie a iubirii.

Memoria şi presentimentul înalţă materia spre spirit într-un extaz care se asociază luminii alb-albastru a stelelor, lunii şi soarelui filtrat prin verdele copacilor sau albastrul apei,imagine opusă şi complementară imaginii "focului".Prin marile singurătăţi ale lumii ochii iubitei lucesc ca o stea îndepărtată (Светись,светись,далекая звезда ,1830, Звезда). Raza ei ("луч путеводитель") este reperul fix pentru cel ce navighează prin pustia timpului şi spaţiului.Steaua intră în comparaţii care favorizează mişcarea imaginii spre uman: Я видел взгляд ,исполненный огня. In ipostaza ei de lumină fulgurantă (steaua căzătoare) ea implică şi alte asociaţii ideatice şi imagistice la care ne vom întparce cu alt prilej.Folosirea substantivului stele este legată totdeauna

de un sens abstract. Cerul nocturn acoperit de stele,lipsit de lumina albă a lunii,este spaţiul albastru al supremei linişti,pura transcendenţă spre care visul uman abia poate năzui (Небо и звезды ,1831,Выхожу один я на дорогу,1841).

Luna revarsă peste lume un aer de "morbideza",ireal şi străin precum visul faţă de realitate.Ea este decorul şi, uneori, simbolul unor tristeţi insurmontabile,semnul sufletului gol şi neconsolat.Peste trecutul pe care-l învie prin forţa reveriei,ea instaurează imperiul imposibilului,devenind "semn al realităţii visului în conflict cu conştiinţa irealităţii lui",cum remarca cercetătorul belgian R.Triomphe[61].Astfel, luna devine semnul conştiinţei lucide şi al ironiei care se aplică deopotrivă visului şi realităţii: Но человека любишь ты дразнить/Несбыточной мечтой./Как не грустить,/Когда на нас ты льешь свой бледный свет,-/Ты-памятник всего,чего уж нет. ("Демон",1831,II,469). Dublul joc al lunii cu raţiunea şi visul cheamă ironia poetului care atrage luna în comparaţii-imagini minimalizatoare: luna - calup de caşcaval sau blinea muiată în smîntînă celebrînd eternul carnaval al Căii lactee.Răceala lunii e similară răcelii undei cu care foarte adesea se însoţeşte prin reciprocă oglindire (Русалка , 1836, Еврейская мелодия , 1836). Clarurile de lună pe ape traduc,în acest caz,tema iluziei şi perisabilităţii visului. Misterul lunii reflectate în apă este analog cu misterul soarelui filtrat prin răcoarea frunzelor ("прозрачная тень") sau a apei ("мерцанье дня"). El se naşte la confluenţa flăcării cu o suprafaţă rece, opacă (frunzişul) sau transparentă (apa,sticla). Intîlnirea celor două elemente, flacăra şi frigul, nu este o luptă,ci o îmbrăţişare ca cea dintre om şi leopard la care ne-am referit înainte.

61 R.Triomphe,Lermontov et son système d'images,"Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales et slaves", tome XVIII (1966-1967),Bruxelles,1968,p.386.

Păşind dincolo de real,în imperiul visului şi morţii eroul lermontovian păstrează încă "vlaga vie" a simţurilor (Мцыри , 1841, Любовь мертвеца ,184o).Locuitor a două regate, el îşi descoperă propria imagine împărţită între pasiune şi raţiune tocmai în zona de interferenţă care separă şi-n acelaşi timp, prin transparenţă, prilejuieşte întîlnirea interiorului (flacăra lumînării) cu exteriorul (lumina albă a lunii): Свеча горит, забыта на столе,/И блеск ее с лучом луны в стекле/Мешается, играет,как в любви/Огонь живой с презрением в крови("Ночь" ,III,183o,I,159). Regăsim în această imagine a dublei reflectări dualismul lermontovian al exaltării şi lucidităţii, ideea necesităţii trăirii concomitente în carne şi spirit.

Focul, ca principiu destructiv este proiectat asupra eului şi din exterior.Exteriorul poate fi spaţiul închis: temnita (Узник, Соседка , 1838), casa, haremul (Грузинская песня 1829), arena (Умирающий гладиатор ,1836),societatea (Смерть поэта ,1837, I-oe января 184o), Rusia (Жалобы турчанки 1829, Монолог , 1829,Прощай,немытая Россия) sau nelimitat: pustiul (Три пальмы ,1837), stepa (Портреты , 1829), marea (Гроза шумят в морях с конца в конец ,1831). Atmosfera acestor spaţii este,fără excepţie,sufocantă: "душно кажется на родине","в гареме душном", "песок раскаленный","свет завистливый и-душный"acţiunea lor fiind cea de absorbţie a vieţii, de anihilare a identităţii profunde a eului. Prin ele Lermontov construieşte marea metaforă a lumii-închisoare.

Expresia imagistică a acestei metafore-idei intră în consonanţă cu metaforele poeţilor romantici,îndeosebi cu cele ale romanticilor germani şi englezi a căror semnificaţie este rezumată de frumoasele versuri byroniene: And the whole earth would henceforth be / A wider prison unto me. Numeroasele variante lermontoviene ale metaforei lumea-închisoare îşi au

obîrşia în propoziţia anului 1831:Душа моя должна прожить в земной неволе("Душа моя должна прожить в земной неволе",I,263). Temniţa, haremul, casa, spaţii închise, străjuite de pereţi înalţi: Его высоки,крепки стени("Грузинская песня,I,I25) devin imagini concrete ale acestei "robii terestre".Acumularea de elemente ale căror sens trimite la semnificaţia de recluziune: cheile, gardienii, pereţii, gratiile, subliniază caracterul închis al spaţiului existenţial, atmosfera lui sufocantă (Узник ,1837, Соседка , 184o, Пленный рыцарь ,184o). In limitele acestor spaţii închise, dominate de imobilitate şi amorf, se poate crea o frumuseţe artificială: вокруг нее кристалл,рубины în vecinătatea căreia frumuseţea umană se ofileşte ca sub văpaia soarelui:"скрываются красы как тенб ","в гареме душном увядая("Грузинская песня" I829,I23)Amorful şi imobilul se opun eliberării sufletului fie prin piedicile de ordin fizic pe care le pune în calea lui spre libertate:" высоки,крепки стены" , fie prin tentaţia frumuseţii artificiale. Prin atributele amorfului şi imobilităţii imaginea spaţiului închis intră în raport de sinonimie cu imaginile spaţiului nelimitat: pustiul, marea, stepa.

Pustiul este realitatea sensibilă care a permis poetului construcţii imagistice dintre cele mai dense şi interesante,bazate pe convertirea reciprocă a timpului şi spaţiului intern şi extern.Necuprinsul nisipului scăldat de arşiţa veşnică a soarelui este perceput de Lermontov ca spaţiu indestructibil proiectat în timpul universal. Uscăciunea,explozia luminii şi căldurii,expresii ale ataraxiei universale,se opun oricărei năzuinţe de formă şi individualizare a materiei. Amorful şi pulverulenţa - nisipul şi praful - deschid un spaţiu al dezolării şi stag-

nării în care materia nu poate fi parcursă şi nu se poate parcurge pe sine. In acest spaţiu, voinţa universală acţionează ca o forţă oarbă (secolele se scurg fără de urmă, nisipul poate fi mişcat după voie, fără alt rezultat decît cel al platitudinii dezolante) care învinge dorinţa de afirmare a voinţei individuale în act (Три пальмы, 1839). Momentul dorinţei de afirmare a individualului, al încercării de oprire a timpului în clipa eului este transpus în imaginea verticală a palmierilor şi stîncii ce străjuie pustiul. Dar orizontalitatea mecanică poate fi întreruptă nu numai prin mişcarea verticală a copacului sau stîncii ci şi prin limpezimea, răcoarea şi mişcarea izvorului. Copacul, stînca, izvorul în peisajul pustiului capătă semnificaţia conştiinţei susţinute de visul străpungerii impenetrabilităţii universale: Три гордые пальмы высоко росли./Родник между ними из почвы бесплодной,/Журча, пробивался волною холодной("Три пальмы", I,37).

Căldura nisipului şi răcoarea izvorului, lumina soarelui şi umbra palmierilor nu se mai înfruntă în spaţiul eului ca în cazul imaginii iubire-patimă-sînge, ci ca principii ale exteriorului (cosmosul inexorabil: pustiul cu atributele lui) şi interiorului (eul care-şi afirmă voinţa; palmierii, izvorul) In poezia Три пальмы metafora lume-pustiu-închisoare se naşte din descriere, aceasta fiind implicată în dispoziţiile naturale ale tabloului. Peisajul ca atare şi povestea palmierilor se raportează la ordinea suprasensibilă fără intervenţia poetului, atît de evidentă în comparaţiile semnalate anterior. Această raportare este implicată într-o imagine-obiect care vorbeşte prin ea însăşi. Si totuşi, indirect, dezvăluirea semnificatului (lumea şi esenţa existenţei) începe cu introducerea în peisaj a unor raporturi umane (dialogul pal-

mierilor cu cerul). Nu avem a face aici cu o simplă figură retorică menită a întări o impresie pe care ne-o produce natura, ci cu expresia unui adînc sentiment al unității lumii.

Tot el este acela care atrage în sfera de semnificaţie a pustiului stepa şi marea. Stepa şi marea sînt imagini izomorfe în poezia lui Lermontov. Le considerăm subordonate dominantei "arşiţa vieţii" prin cîteva din multiplele lor semnificaţii, acestea derivînd din atributele fizice: întinderea, durata, căldura, pustietatea. Interpătrunderea semantică a acestor realităţi-cuvinte prilejuieşte expresii în care pustiul, stepa, marea se-ntîlnesc, după voie, ca determinanţi sau determinaţi: "в песчаных степях", "степей безбрежный океан", "пустыня вод".

Implicaţia umană a imaginii stepei este pusă în evidenţă chiar din 1829: Везде один, природы сын,/Не знал он друга меж людей:/Так бури ток сухой листок/Мчит жертвой посреди степей!.. (Портреты, I829, I, I07) într-o comparaţie construită prin paralelism: omul (frunză) rătăcind printre oameni (stepa) în care elementul natural nu explică, ci întăreşte o situaţie umană. Reversibilitatea raportului este posibilă, ceea ce demonstrează echivalenţa absolută a celor două realităţi. Sensul uman al imaginii stepei se fixează în anii următori prin contexte diferite menţinînd în expresie şi ideea, şi realitatea sensibilă care trimite la ea. Varianta finală a imaginii o va da poetul în anul 1841 în poezia Дубовый листок, care renunţă la comparatul "eu" sau "el", păstrînd doar comparantul (realitatea sensibilă) cu care se construieşte o imagine-obiect. Stepa nu va mai servi, deci, ca determinant al altei realităţi, ci va deveni cadrul spaţial şi temporal în care se desfăşoară drama existenţei umane, redată prin procese de ofilire, rătăcire fără ţel, singurătate în furtună, arşiţă şi frig: И в степь укатился, жестокою бурей гонимый;/Засох и увял он от холода, зноя и горя (I, 92).

In spaţiul fără de sfîrşit al stepei, dominat de lupta pentru existenţă: И кровожадный тешится летун /Под синевой("I83I-го июня II дня",I,I95) toate se petrec conform unor legi care nu pot fi învinse nici de puterea voinţei, nici de frumuseţe: Иди себе дальше,о странник!Тебя я не знаю!(I,92). Incercarea de salvare din cercul dur al platitudinii şi fixităţii este parcurgerea spaţiului, mişcarea în căutarea a ceva misterios, pelerinajul şi călătoria (" я странствовал страны России") devenind,astfel, sinonime cu zona de interferenţă a flăcării cu recele şi adîncul şi cu visul nostalgic al iubirii.

Marea, cîntată byronian, ca simbol al libertăţii în cadrul temei demonismului, în contextul temei "arşiţa vieţii", împreună cu pămîntul, devine spaţiu al captivităţii şi nefericirii: " роковой простор"("Примите дивное послание",I832) în timp ce valurile cu mişcarea lor neîntreruptă intră în sinonimie cu praful şi nisipul a căror mişcare mecanică este analogă pulverulenţei materiei solide provocate de uscăciune şi căldură. In acelaşi timp se instituie opoziţia: siguranţa oarbă a întinderii necuprinse de ape care ţine de absolut - existenţa vremelnică şi şovăielnică a individului, exprimată printr-un şir sinonimic în care intră: barca (Челнок,I830, I83I-го июня II дня), pînza (Парус,1832), corabia (Гроза шумит в морях с конца в конец, I83I), (I83I-го июня II дня).

Pe întinderea nesfîrşită a mării (spaţiu şi timp,deopotrivă) poetul distinge două puncte în care individul se identifică cu eul său profund:" залив родной" ("golful copilăriei" şi"golful uitării"). Intre ele se-ntinde "море жизни шумно" ce trebuie străbătută cu dorinţă de luptă şi furtună: Я тогда

пущуся в море/Беззаботен и один,/ Разгуляюсь на просторе/И потешусь в буйном споре/ С дикой прихотью пучин ("Желание",1832,I,298).

Dar confruntarea între om şi mare nu duce la descoperirea de pămînturi noi,ea e privită ca un act pur, de bucurie în încercarea puterii. Barca sau corabia zdrobită naufragiază pe ţărmuri străine, impasibilă apoi la chemarea valului: Пускай прилив его ласкает,/Не слышит ласки инвалид ("Челнок",I,303)

sau neputincioasă a se întoarce în golful de unde a pornit: (...) Но волна/Ко брегу возвратиться не сильна("1831-го июня II дня", I,197).

Eternităţii orizontale a mării în care valurile-oameni (Волны и люди)trec şi se frămîntă în van i se opune şi eternitatea verticală a înălţimii de piatră ("Утес") sau a adîncului ("ДНО"). Acestea sînt simboluri ale geniului izolat şi de neclintit din indiferenţa sa atemporală.Identitatea concentrată a fiinţei înzestrate cu veşnicie este redată prin nemişcare (soliditatea stîncii,muţenia adîncurilor) care contrastează cu mişcarea fluidă a valurilor.In opoziţia palmieri-pustiu,pelerin-stepă,stîncă-corabie,barcă-mare este implicat un umor de idei. Fraza sentebţioasă,de glossă şi expresia mişcătoare dau naştere unei ironii metafizice triste care nu priveşte individul,ci legea cosmică,ca în poeziaВолны и люди ce aminteşte prin tonalitatea ei de Glossa eminesciană:Волны катятся одна за другою/С плеском и шумом глухим./Люди проходят ничтожной толпою/Также один за другим(I,251). Conştiinţa vanului îl plasează pe Lermontov în dispoziţia unei pure contemplări care va genera un lirism contemplativ,mişcîndu-se prin alunecare şi monotonie intonaţională, prin dispunerea paralelă a imaginilor în construcţii sintactice şi ritmice perfect identice,cum se vede în

exemplul de mai sus. Versurile legate în cupluri printr-un ingambament lin se separă printr-o pauză care marchează începutul motivului paralel, organizat exact în aceeaşi manieră. Chip de a sugera identitatea celor două realităţi („волны" şi „люди") şi de a transmite frazei o anume obosealâ solemnă.

Cu totul alta este dispoziţia poetului cînd dă imaginii "arşiţa vieţii" un sens concret spaţial şi istoric. Pasiunea cu care a trăit problemele epocii, simţul acut al realului, o anume înclinare a spiritului spre ironie şi sarcasm, remarcată de toţi cei care l-au cunoscut, îi deplasează atenţia din zonele abstracte ale contemplării condiţiei omului în univers în cîmpul vieţii sociale. Eul se confruntă acum nu cu legile oarbe ale vieţii cosmice, ci cu realităţi concrete cu care angajează un dialog ce preocupă conştiinţa poetului pe întreaga durată a activităţii lui creatoare. Poezia generată de acest dialog are şi ea o structură dialogală, deschisă sau ascunsă, supusă unei tonalităţi violente de satiră şi sarcasm. Raportul Eu-Viaţa socială se dezvoltă tot pe linia dominantei "arşiţa vieţii", dar în imagini ce stabilesc cu aceasta raporturi de sinonimie indirecta, implicită în acţiune sau efecte similare cu cele ale "arşiţei soarelui", "pustiului" sau "focului-sînge".

Cel mai aproape de acestea stă motivul pustiirii şi îndepărtării omului de la adevărata sa menire prin mişcarea exclusivă spre cunoaştere, care se dezvoltă în imagini identice cu cele ce exprimă motivul iubirii-pasiune. Cum s-a remarcat în repetate rînduri[62], Lermontov este "poetul ideii", cel care

---

62 Vezi В. Г. Белинский, Стихотворения Лермонтова, Л. Гинзбург, О лирике, Ленинград, 1964; С. И. Иконников, Как работал Лермонтов, Пенза, 1962; А. Архипов, М. Ю. Лермонтов. Поэзия познания и действия, Москва, 1965; Д. Е. Максимов, Поэзия Лермонтова, Ленинград, 1959

a introdus în poezia rusă cu mai multă evidenţă marile teme filosofice, cel care a "intelectualizat" limbajul poetic. El a celebrat cunoaşterea, puterea gîndului şi a curiozităţii umane în imaginea demonului, "rege al cunoaşterii şi libertăţii", în motivul creaţiei şi creatorului. Cunoaşterea fundamentală (познание), gîndul (мысль, дума) îi apar poetului drept componente necesare ale vieţii, căci marele spirit nu se poate contempla decît în oglinda gîndirii umane. In această gîndire Lermontov descoperă "gîndul-pasiune", nedespărţit de suflet ("дума на сердце лежит") şi opus gîndului steril, născut de excesul de vitalitate ("избыток жизни"). Gîndirea, devenită lux al civilizaţiei începutului de veac al XIX-lea, pare a abandona marile ei îndatoriri şi avantaje. In strălucirea şi ceremonia mecanică a vieţii acestui timp, cunoaşterea şi gîndul nu mai există pentru durată şi eliberare, ci pentru a acţiona în impresia de moment. Cedînd noilor forme de risipă a timpului liber şi surplusului vital, gîndirea nu mai acţionează decît sub influenţa enormităţii şi intensităţii. In consecinţă, gîndul nu cade decît incidental în cîmpul experienţei umane fundamentale, iar cunoaşterea pe care el ar trebui s-o servească, se exercită în gol. Iată de ce cunoaşterea va fi resimţită de Lermontov ca "venin" ("яд", "язва") sau ca o "povară" ("под бременем познания") ce rupe acordul eu-lume şi declanşează dezechilibrul lăuntric tradus în imagini ale ofilirii şi îmbătrînirii. Acţiunea stearpă a "veninului" cunoaşterii este surprinsă în expresii ce redau stări şi acţiuni similare cu cele provocate de "arşiţa soarelui" sau "focul sîngelui": "язва просвещения", "наука бесплодная", "умы холодные" . Superficialităţii şi artificiului cunoaşterii poetul îi asociază imaginea bătrîneţii în "tinereţea uitată" din Умирающий гладиатор ,1836: Юностьс све-

тлую,исполненную сил,/Которую для язвы просвещенья/Для гордой роскоши беспечно ты забыл (I,10). De aici,prin "condensarea" imaginii pustiirii şi îmbătrînirii se ajunge în poezia Дума la imaginea "fructului lipsit de sevă" care aminteşte atît de mult de expresiile eminesciene "veştejiţi fără de vreme", "coji ale vremii".

"Fructul lipsit de sevă", copt înainte de vreme ("тощий плод до врнмени созрелый") nu mai este aici imaginea eului pustiit, ci imaginea lui "noi" = "eu" şi "ceilalţi". Această deplasare a atenţiei în planul social înlocuieşte lirismul contemplativ al poeziei de iubire cu ironia şi invectiva. Forţa lor cumulativă organizează imaginea lui "noi" - "frutt" fără sevă" în avalanşă, dau frazei febrilitate şi duritate. Sarcasmul ideologic mişcă "versul de fier" (" железный стих") spre imaginea " тощий плод до времени созрелый" pe care apoi o descompune într-o multitudine de variante, toate surprinzînd situaţia unică de "superficialitate ce se usucă repede" în diversele ei aspecte: devenire (" состарится","пройдет без шума,без следа" acţiune perfectivă(" иссушили ум наукою бесплодной","лучший сок навеки извлекли") stare ("паденья час","ни мысли плодовитой","пришлец осиротелый"). S-ar putea spune că din expresia "fruct fără sevă", introdus prin conjuncţia " так" (astfel),printr-o reacţie în lanţ, se desprind o serie de alte expresii care luminează comparatul "generaţie" sub diverse aspecte. Procedeul este cel cumulativ-intensiv, bazat pe derivarea cuvintelor de la " плод " (fruct)," сухой" (uscat) şi pe folosirea lor ca determinanţi direcţi ai altor cuvinte ce definesc realităţi psihologice sau spirituale. Comparaţia principală despre care am vorbit: К добру и злу постыдно равнодушны,/В начале поприща мы вянем без борьбы ;(...)Так тощий плод ,до времени созрелый,/Висит между цветов,пришлец осиротелый(I,32).

favorizează mutaţii semantice din sfera abstractului în sfera concretului şi invers, generînd expresii metaforice de tipul: "Мы иссушили ум наукою бесплодной","из каждой радости,боясь пресыщенья,/Мы лучший сок навеки извлекли". Complexitatea lexicală a poeziei Дума care foloseşte în aceeaşi măsură limbajul abstract ("поколение","грядущее","мысль",) şi concret ("сок","извлекли","зарытый","плод","тощий") atestă tendinţa poetului de a lărgi sfera lexicului poetic, de a apela la libertatea lexicală a limbii vorbite şi pamfletului. Această tendinţă îl conduce spre realismul satiric al poeziilor în care motivul "arşiţa vieţii" se dezvoltă în expresii ce surprind eul liric în raporturile lui cu realitatea socială concretă.

"Arşiţa","focul ucigător" sînt emanaţii ale relaţiilor sociale,în care "eu" şi "ceilalţi" se prezintă ca două realităţi contradictorii. Generatoare de "arşiţă" ce ucide şi ofileşte este însăşi Rusia,care,încă din 1829,îi apare tînărului poet ca o vastă închisoare unde stăpîn este inutilul şi sterilul: Ты знал ли дикий край,под знойными лучами,/Где розы и луга поблекшие цветут?/Где хитрость и беспечность злобе дань несут? (1829,I,129). In Жалобы турка ,1829, ca şi în poezia Монолог a aceluiaşi an,atmosfera vieţii publice şi efectele ei sînt surprinse în expresii indirecte,metaforice care privesc aspecte ale vieţii naturii. Procedeul este impus de alegorismul întregii poezii, pornit din identificarea autorului jelaniilor cu un locuitor al Turciei toride. Alături de expresii ca:"знойные лучи","поблекшие розы" se folosesc deja cuvinte ce definesc direct realităţi umane: " хитрость" (şiretenie), " беспечность" (trîndăvie), " злоба"(răutate). Puse în continuarea lui "под знойными лучами" (sub razele-arzătoare) acestea îşi depla-

seazã sensul spre zona semanticã "ofilire","platitudine".Datorită acestei mutaţii semantice aceleaşi cuvinte vor defini atmosfera sufocantă a patriei şi în poezia Монолог , fără ca expresia "razele-arzătoare" să lumineze noua lor semnificaţie: И душно кажется на родине/И сердцу тяжко,и душа тоскует(I,128).

Pentru Lermontov,continuator spiritual al decembriştilor şi adept al formei republicane de stat (Новгород),ţarismul,militarismul şi birocratismul vor fi cele mai sigure modalităţi de înrobire a individului,de angajare a lui în slujba "nimicului"(" ничтожество") şi morţii. " Всеслышащие уши", (atotştiutoarele urechi), " всевидящие очи" (atotvăzătorii ochi), " мундиры голубые" (mundirele albastre) care interzic manifestarea liberă a eului, transformă Rusia într-o ţară a robilor şi stăpînilor (Прощай,немытая Россия) Faţă de această Rusie poetul adoptă atitudinea spectatorului, ceea ce prilejuieşte dezvoltarea motivului "arşiţa vieţii" prin intermediul sinonimului său indirect lumea ca teatru. Procedeul general de dezvoltare a acestui motiv este imaginea colectivă (mulţimea pe bulevard, publicul în arenă, măştile la carnaval) în care particularităţile individuale dispar, imaginea mozaicală ce surprinde chipul cu o mie de feţe al mulţimii imobilizate în platitudinea şi automatism.Procedeul a fost sugerat de însăşi viaţa marilor saloane aristocratice, pe care în 1832 poetul o comentează astfel:"tous ensemble ils me font l'effet d'un jardin français, bien étroit et simple, mais où l'on peut se perdre pour la première fois, car entre un arbre, et un autre, le ciseau du maître a ôté toute différence (...)[63] Reţinem de aici impresia de uniformitate şi aparenţă a vieţii în mişcare şi agitaţie, impresie care în anul 1830 a generat imaginea

63 К М.А.Лопухиной ,S.-Pétersb. 1832 le 28 Août,IV,p.407.

mulţimii pe bulevard (Булевар). In poezia Булевар bulevardul este fundalul pe care se perindă miile de figuri, dar şi simbolul "oraşului furnicar", al marilor aglomeraţii umane pe care Ch.Baudelaire le numea cîţiva ani mai tîrziu "pustiu al oamenilor"[64]. Mişcarea febrilă a mulţimii pe bulevard este surprinsă în portrete individuale,fiecare repetînd sub aparenţa individualităţii aceeaşi esenţă-nimicul. Agitaţia indivizilor pare a aminti de mişcarea monotonă a valurilor sau de imobilitatea şi friabilitatea nisipului şi prafului. Analogia este întărită de aglomerarea de detalii vestimentare: " платья"(rochii), " шляпы" (pălării), "букли" (peruci) şi morale: " обман" (înşelăciune), " коварство" (ipocrizie), "холодность" (răceală)," зависть" (invidie), "надменность" (înfumurare), "пошлая болтовня" (flecăreala decreptitudinii) care dă diagnosticul unei decadenţe, exprimă o "frumoasă nimicnicie"("красивая пустота") .Puerilitatea, micimea,calmul plat al suficienţei care au luat locul ardoarei şi nobleţei ucid viaţa prin ardere şi otrăvire,transformă indivizii în piese ale unui mecanism pe care poetul îl numeşte"глупый свет" (Посвященье ,1830),"бульварная семья","бесчувственная толпа" (Булевар ,1830).Defilarea mulţimii prin faţa ochilor poetului-spectator:(...)Передо мной/Блестит надменный,глупый свет/С своей красивой пустотой(Посвященье,1830,I,169) este o formă a mişcării în van (" суета")ce-i prilejuieşte meditaţii asupra"veşnicei treceri" şi asupra vieţii avînd la temelie egoismul şi răul. Iată de ce viaţa în societate i se prezintă ca un spectacol cu aplauze al unei mulţimi înfierbîntate de lupta gladiatorilor în arenă : ... Умирающий гладиатор, 1836).Lupta gladiatorilor,în care publicul deţine adevărata putere asupra celor ce-l distrează, este

64 Ch.Baudelaire,Curiozităţi estetice,Bucureşti,Ed."Meridiane", 1971,p.193.

o formă demonică a dramei individului în faţa unei umanităţi indiferente. Intre praful din arenă care absoarbe impasibil sîngele celui rănit şi mulţimea cu o mie de chipuri,calmă şi nepăsătoare de moartea gladiatorului: (...)гремит/Рукоплесканьями широкая арена:/А он-пронзенный в трудь-безмолвно он лежит/Во прахе и в крови скользят его/ колена(I,9). se stabileşte o secretă corespondenţă.

Condiţia esenţială a insului în acest climat fierbinte al cruzimii,minciunii,indiferenţei este robia. Omul robit mîndriei şi orgoliului celorlalţi (Умирающий гладиатор,I836), omul robit convenţiilor şi automatismului vieţii sociale care-i îngrădesc libertatea,precum lanţurile ("светские цепи") sau lumina orbitoare a soarelui de amiază (М.А.Щербатовой,I840, Памяти А.И.Одоевского,I839, Как часто пестрою толпою окружен,I840). Pustiul oamenilor ucide viaţa prin calomnie ("клевета"), invidie ("зависть"), duşmănie ("вражда"), aşa cum fulgerul arde, străpunge, desparte şi cum soarele ofileşte: Вились сужденья клеветы/Как вкруг скалы остроконечной/Губитель-пламень вьешься ты ("Гроза шумит",I,I45); (...)и хитрая вражда/С улыбкой очернит мой недоцветший гений ("Не смейся над моей пророческой тоскою",I837,I,27). Distrugînd viaţa, mulţimea îşi confecţionează masca ei strălucitoare,aparenţă a conţinutului cu care tenteză sufletul: И чьих не обольстит очей/Нарядной маскою своей("Как луч зари", 1832,I,286). "Măştile rîzînde" ("веселость их") şi strălucitoare, prinse în agitaţia şi dansul "mascaradei" ascund chipuri fără suflet ("образы бездушные людей"), întinde mîini insensibile Toate acestea sînt expresii ale plictisului şi platitudinii, semne ale suspensiei vieţii ca şi agitaţia vană a valurilor sau imobilitatea deşertului:

При шуме музыки и пляски/При диком шопоте затверженных речей/ Мелькают образы бездушных людей /Приличьем стянутые маски//(...) Когда касаются холодных рук моих/С небрежной смелостью красавиц городских/Давно бестрепетные руки ("Как часто пестрою толпою окружен",I,45).

Aparenţelor vieţii,eului social risipit în clipele prezentului i se opune eul profund înzestrat cu veşnicie. Ceasul întîlnirii lor este ceasul însîngerat al jertfei vieţii individului în faţa mulţimii bulevardelor,arenelor şi mascaradei, închipuită în postura de călău " свободы,гения и славы палачи". Acesta oficiază jertfa sîngelui: (...)голова,любимая тобою,/ С твоей груди на плаху перейдет("Не смейся над моей пророческой тоской" 1837,27), frumuseţii, cinstei şi geniului(Смерть поэта,1837). Moartea individului condamnat de mulţime este pusă în analogie cu moartea "fructului timpuriu" ce cade de pe ram precum capul jertfei pe eşafod (Он был рожден ,1832;Не смейся ,1837).Analogia este derivată din cunoscuta metaforă "floarea vieţii" ("жизни цвет") folosită de poet chiar în forma aceasta în poezia Валерик,1840:Убил последний жизни цвет (I,63).

Ieşirea din cercul dur al platitudinii şi morţii este posibilă prin desprinderea de timp,prin smulgerea sufletului din datele înşelătoare ale simţurilor şi intelectului care antrenează viaţa în cădere. Poezia lui Lermontov surprinde momentele fundamentale ale acestei eliberări,ale cuceririi sinelui întru fiinţă şi lume. Ele se vor constitui în teme poetice care formează cu motivul "arşiţa vieţii" o unitate antinomică,fiind complementare lui,după cum motivul amintit este complementar fiecăruia din ele. Afirmarea sinelui individual întru libertate, prin cunoaştere şi negare (motivul demonic),deschiderea sinelui individual prin Eros spre fire (motivul naturii),spre celălalt (motivul iubirii) şi spre toţi (motivul poetului profet

şi poetului cetăţean) sînt tot atîtea trepte spre regăsirea sinelui, spre afirmarea vieţii şi libertăţii în sensul lor cel mai profund.

TRADUCEREA CITATELOR

p.45: O stranie răceală pecetluieşte gura / Si-n sînge patimi oarbe clocotesc! (trad. Sanda Arbore).

Ah! Si pe mine, şi pe tine / Ne-a ucis mirajul vieţii.

p.46: Singur stam pe buza prăpastiei / In care soarta a prăvălit totul. / La fel un arbust se ridică pe malul mării adînci / Si frunza lui, ruptă de furtună / Pluteşte în voia apelor călătoare.

p.48: Si spune cîntecul cel trist al borealului / Că ochii ei albaştri / Străpung precum oţelul.

p.49: Si reveria ne va apropia din nou / Si ne vom aminti.

Luminează,luminează,stea depărtată(...) / Am văzut privirea plină de foc /(Demult de-acum pierdută pentru mine) / Dar zbor spre ea,precum spre tine / Si deşi nu se poate,aş vrea s-o privesc.

p.5o: Si-ţi place la visări să ne provoci. / Cum să nu tînjim / Cînd verşi asupra noastră palidă lumină / Tu semn al celor toate cîte-au fost.

p.51: Pe masă arde o lumînare uitată / Si lumina ei cu raza lunii în geam / Se-amestecă, se joacă, precum în iubire / Al sîngelui foc viu cu silă amestecat.

p.52: Sufletul meu trebuie să trăiască în închisoarea pămîntului.

Rubine şi cristale în juru-i

A ei frumuseţe ca umbra se pierde.

In sufocant harem se ofileşte.

p.53: In stepele - arabe sub cerul aprins / Trei mîndri
palmieri străjuiau în întins. / Din solul uscat,
lîngă-a lor rădăcină / Un rece izvor murmura în
lumină (trad.Aurel Rău)

Peste tot,singur, fiu al naturii, / N-a găsit prie-
teni între oameni: / Tot aşa frunza uscată, jertfă a
furtunii / E purtată prin stepă.

Si-n stepă purtată de nemiloasa furtună / Frunza s-a
uscat de frig, arşiţă şi amar.

p.55: Si uliul, în cer pe aripi line (trad.Aurel Rău).

Vezi-ţi de drum, pelerinule, eu nu te cunosc!

p.56: Voi porni atunci pe mare / Singur,liber de-orice griji,/
M-oi plimba în toată voia / Şi voi găsi mîngîiere în
aprigă ceartă / Cu forţa sălbatică a adîncurilor.

De-o mîngîie unda cea blîndă / Barca zdrobită mai simte dulceaţa

Dar valul ce-a pornit odat'hoinar / La ţărm nu poate
să se-ntoarcă iar (trad.Aurel Rău).

Valuri cu vuiet ce nu se mai curmă / Lunecă-rece no-
ian; / Oameni şi oameni - nevolnică turmă - / Trec,se
frămîntă în van (trad.Sanda Arbore).

p.58: Sub povara cunoaşterii şi îndoielii.

(...)lumea depărtată a tinereţii tale, /Uitată şi vîn-
dută cu-atîta uşurinţă,/Pe fleacuri şi podoabe şi lu-
cruri şi parale. (trad.Ioan Harea).

Plecată sub povara atîtor aberaţii / Vlăstar prea crud în lene-mbătrînit (trad.Sanda Arbore).

p.59: Ce-i bine şi ce-i rău puţin ne pasă! /Abia în zorii luptei trîndavi vom lîncezi,/(...) La fel un fruct prematur te-ntristează: / E găunos şi searbăd cînd vesel se desfac / Corolele pe ramuri - Si-n soarele de-amiază / Ingălbenit,el singur cădea-va din copac. (trad.Sanda Arbore):

p.60: Stiinţa făr de roade, secătuită minte! / Simţirile alese le tăinuim gelos, / Ocol dăm pasiunii, cu teama că ne minte (trad.Sanda Arbore).

Oare cunoşti meleagul sălbatic unde toate- / Uscatul crîng şi lunca - în soare înfloresc? / Si urii viclenia şi teama îi slujesc? (trad.Aurel Rău).

p.61: Mă-năbuş în patrie / Sufletul lîncezeşte, inima-i bolnavă.

p.62: Imi trece pe dinainte / Lumea strălucitoare şi obtuză / Frumoasă şi seacă.

p.63: Măreaţa Romă urlă-n arenă - aplaudînd - / Doar el, străpuns,din sînge şi pulbere şi-adună / Fără cuvînt, puterea şi ultimul lui gînd. (trad.Ioan Hărea).

Pe cel ce-a îndurat ocara - / Năpîrcă-n jurul frunţii lui, / Incolăcindu-se ca pară / De foc pe stîncile silhui? (trad.Sanda Arbore).

(...) şi ura strînsă-n turmă / Neîmplinitu-mi geniu l-o ponegri mereu. (trad.H.Grămescu).

Si cui nu-i farmecă privirea / Cu masca ei strălucitoare ?

Scanned with CamScanner

p.64: Mă înconjoară-o gloată cu fel şi fel de inşi /
Cu vorbe şi zorzoane în lumea lor deprinşi, /
Cu muzică şi dansuri şi minciuni - / Predicatori
sălbatici adesea -ncep să urle, / In viermuiala
stearpă,din trîmbiţe şi surle, / Sub masca unor
oameni cuviinvioşi şi buni.// Cînd se întind spre
mine uscate mîini ce vor / Să simt parcă răceala
şi-mbătrînirea lor (trad.Ioan Horea).

Si fruntea ce mi-o mîngîi, întunecatul gînde / Va
duce-o la butuc din mînta ta. (trad.H.Grămescu).

A ucis ultima floare a vieţii.

III.2. La limita realului cu posibilul

După cum s-a văzut, eroul lermontovian se mişcă într-un real marcat de "arşiţă",dar, în acelaşi timp, el se plasează dincolo de şi în faţa acestui real de care se simte detaşat şi pe care îl contemplă. Se instituie astfel polaritatea sine-lume, fiinţă-existenţă, întreţinută de gestul negării care respinge şi opune,dar nu anulează, de sentimentul alterităţii căruia îi este constitutiv sentimentul apartenenţei la lume prin obîrşie şi condiţie.

Omul i se înfăţişează,deci,lui Lermontov,aşa cum i se înfăţişase lui Pascal, Hamann, Schelling, ca o tensiune rezultată din aplicarea a două forţe ce ţintesc spiritul şi materia, posibilul şi realul,ca punct de incidenţă a două forţe opuse: Лишь в человеке встретиться могло/Священное с порочным.Все его/Мученья происходят оттого (I83I-го июня II дня",I,I97).

Tensiunea a două momente: închiderea sinelui într-o unitate lăuntrică, susţinută de voinţă şi cunoaştere, pe de o parte, şi descoperirea lumii,ca realitate, plină prin ea însăşi şi solicitată de Eros (momentul libertăţii cu sine şi pentru sine şi momentul libertăţii cu altul şi pentru altul), pe de altă parte, generează un nucleu de semnificaţie din care se dezvoltă imaginea Demonului şi motivele demonice în creaţia lui Lermontov. Dezvoltarea acestui nucleu,care menţine mereu activ sensul uman al imaginii Demonului (demonul neputînd fi înţeles fără om,după cum omul nu e de înţeles fără demon) va prilejui trecerea de la motivaţia filosofică a

imaginii la motivaţia ei psihologică, aşa cum remarcau S.N. Durîlin şi B.Eichenbaum[65].

In elaborarea ideii şi imaginii demonismului, Lermontov a fost stimulat şi inspirat de teoretizările epocii preromantice şi romantice asupra naturii fiziologice şi spirituale a omului, a relaţiilor acestuia cu universul[66], de interesul ei pentru problemele libertăţii şi tiraniei, manifestat în plan filosofic şi social[67], dar, mai ales, de prestigiul artistic al unor creaţii ca : Faust, Corsarul, Ghiaurul, Manfred, la care textul lermontovian trimite în permanenţă. Relaţia cu toate aceste surse este un dialog rodnic în care poetul rus îşi va proiecta propria dramă şi-o va ridica la semnificaţii universale.

Preocupat de motivul demonic pe tot parcursul activităţii lui creatoare (în lirică: Наполеон, 1829, Мой демон, 1831, Стансы, 1831, Я не для ангелов, 1831, 1831-го июня II дня, Я не хочу, 1837, Тучи, 184o, Тамара, 1841; în poem: Азраил, 1831, Боярин Орша, 1835-1836, Демон, (1829-1841), Сказка для детей, 184o; în dramă: Маскарад, 1836; în roman : Герой нашего времени, 184o), Lermontov îi va da diverse întruchipări, nuanţări şi accepţii: ipostază tăgăduitoare a intelectului, duh al faptei, genialitate. In această diversitate se conturează, de la

65 Vezi Е.Н.Дурылин, Как работал Лермонтов, Изд."Мир", Москва, 1934; Б.Эйхенбаум, Статьи о Лермонтове, Москва-Ленинград, 1961

66 Ii erau bine cunoscute lucrările lui Lavater şi Mesmer asupra fizionomiei şi magnetismului animal. Consideraţiile teoretice ale acestora sînt amintite direct (cum se întîmplă în Княгиня Лиговская, Герой нашего времени, Вадим) sau slujesc la crearea unor personaje ca Vadim, Peciorin, Vulici.

67 In problema libertăţii, voinţei, tiraniei, este evident contactul poetului cu texte fundamentale din Rousseau (La Nouvelle Héloise şi Discurs sur l'inégalité), Schelling (Cercetare filosofică asupra esenţei libertăţii umane) şi Schopenhauer (Lumea ca voinţă şi reprezentare).

an la an şi de la operă la operă, o constantă de atitudine şi gîndire care-l încadrează pe poet în marea familie a spiritelor romantice dar îl şi detaşează de acestea prin năzuinţa spre echilibru şi spre cuprinderea integrală a vieţii, năzuinţă recunoscută de el la Shakespeare, Goethe, Puşkin, năzuinţă nutrită şi modelată de propriile-i nelinişti şi excese.

Suprapunînd în prea multe puncte zonele de manifestare a omului şi artistului Lermontov, cercetătorii creaţiei lui, începînd cu Bielinski, supralicitează atitudinea de revoltă şi negare pe care o pun fie sub semnul nihilismului,[68] fie sub cel al romantismului revoluţionar[69]. Fără a respinge aceste aserţiuni, motivate de o anumită operă sau de un anumit moment al procesului de creaţie, vom încerca să le integrăm viziunii şi atitudinii pe care o propune creaţia lermontoviană în totalitatea ei.

O privire de ansamblu asupra acesteia impune constatarea că, în elaborarea motivelor demonice, momentul revoltei ca atare este rareori invocat. Lermontov îşi surprinde eroul la capătul experienţei de separaţie, cînd sensul revoltei lui este luminat de amintiri şi de prezentul pe care l-a generat. De aceea, componenţa fundamentală a psihologiei lui va fi *memoria*, care-i generează şi întreţine toate atitudinile şi

68 Vezi В.Соловьев, Лермонтов. Полное собрание сочинений в 9-и томах, С.Пб., 1903, VI; А.Григорьев, Лермонтов и его направление. Собрание сочинений, вып. VII, Москва-Пб.-Казань, 1915; А.Цинговатов, Сложность перспектив лермонтовского творчества, Москва, 1918; Д.С.Мережковский, Лермонтов. Гоголь, С.Пб., 1911

69 Vezi А.М.Докусов, Поэма Лермонтова "Демон", "Русская литература", 1964, N 4; В.А.Мануйлов, М.Ю. Лермонтов, Ленинград, 1960; А.Н.Соколов, Романтические поэмы Лермонтова, Москва, 1941

gesturile. Dotat cu memorie, eroul demonic se constituie într-o spiritualitate negativă care se situează ca un reproş în faţa creaţiei: Я на творца ронтал ("Ночь"II,1830,I,142), depăşind-o printr-o libertate ce rupe lanţurile naşterii şi morţii şi inaugurează un univers dincolo de bine şi rău, mai exact, la izvoarele comune ale binelui şi răului: Впрочем,разве ангел и демон: произошли не от одного начала?("Вадим",IУ,127). Universul inaugurat este un univers artificial,însufleţit de entuziasmul răului,de dorinţa de distrugere,ambele fiind emanaţii ale divinităţii imperfecte şi ale binelui neputincios. Răului din sînul creaţiei eroul demonic îi răspunde cu rău. Dar făptuirea deliberată a răului,ce pare o expresie a nihilismului definitiv: я в мире веселился злом("Ранние редакции Демона",II,4555), este,de fapt,recunoaşterea şi acceptare a binelui ca o componentă definitorie a perfecţiunii spre care el năzuieşte: искать в себе и в мире совершенства("Когда в покорности незнанья",I83I, I,2I9).

Conştient de situaţia riscantă în care se află ca individualitate puternică,asemănătoare divinităţii: С такой душой ты бог или злодей ("I83I-го июня II дня",I,I95), eroul Demonic lermontovian îşi supraliciteză capacitatea de cunoaştere şi,devenit intelct pur,fragment al marelui Tot, nu mai are acces la Unitate. Luciditatea,puterea de a cunoaşte prilejuiesc înstrăinarea şi devin deopotrivă "vină","cădere", şi "damnaţiune": все знать, все чувствовать,все видеть("Демон",II,I55).

Nefiind iscată de un eveniment exterior,ci de natura însăşi a eroului,damnaţiunea ("пытка" "Мучение") nu are nevoie de Infern pentru a se manifesta. Viaţa interioară a eroului îi este deopotrivă sursă şi spaţiu de fiinţare: Находишь корень мук в себе самом/И небо обвинять нельзя ни в чем("I83I-го июня II дня", I,I97).

întru cunoaşterea de sine: жадно я искал самопознанья ("Смерть", I83I, I, 256). ——————

şi întru asumarea lucidă a propriului destin. ——————>

<—— De aici liricizarea şi interiorizarea maximă a motivului demonic, transpunerea conflictului cu lumea şi cu divinitatea într-un conflict interior de ordin moral.

Deşi se autointitulează "prinţ al cunoaşterii" ("царь познанья"), eroul demonic lermontovian nu pretinde a deţine Adevărul şi nici nu are nevoie de a-l face cunoscut oamenilor. Unica realitate absolută pentru el fiind necesitatea de a pune totul sub semnul îndoielii, cunoaşterea nu-i va apărea ca victorie sau împlinire. Sărăcia şi încremenirea intelectului în raport cu sine şi cu creaţiunea îl fac să sufere şi să vibreze. Se naşte astfel o tensiune psihologică rodnică şi înnoitoare căreia i se spune: "страдание" (suferinţă) "печаль" (dor, tristeţe), "мука", "мученье" (chin, calvar), "беспокойство" (nelinişte), tensiune tradusă în acţiuni şi stări: "хочу печали", "ищу страданий", "дух беспокойный", "печальный демон", "мучение", "мученье глубоких дум".

Această nobilă afecţiune a psihologiei demonice, prilej de superb orgoliu: "гордый дух", "гордая душа", "сердце полное гордыни", ne apare ca expresie a condiţiei umane, în perspectivă metafizică, dar mai ales, în perspectivă istorică şi psihologică.

Peste orgoliul intelectului cunoscător şi descoperitor se lasă umbra melancoliei care umanizează conştiinţa lucidă şi îndrăgostită de forţa ei demiurgică: пятно тоски в уме моем ("Я видел тень блаженства", I83I, I, 22I), demonstrîndu-i neputinţa şi limitarea. Se exprimă aici atitu-

dinea filosofică a poetului în faţa existenţei şi lumii, o concepţie a universului, născută din limitarea lucidă a puterilor raţiunii: "имея правило ничего не отвергать решительно и ничему не вверяться слепо!.."("Герой нашего времени",IУ,I48).

In contextul acestei atitudini,revolta demonică îi apare lui Lermontov,ca şi lui Heine, iluzorie. Renunţînd la revoltă ca la element definitoriu pentru eroul demonic,poetul va întruchipa în demon dialectica vieţii însăşi, fluiditatea ei, mişcarea infinită în timp şi spaţiu. Acest lucru îi va permite să trateze problematica demonică şi eroul demonic cu mai multă libertate decît Byron, cu care este atît de des alăturat[7o], adică să creeze o parodie a demonului (Сказка для детей) şi nu antidemon (Максим Максимыч).

Caracteristic eroului demonic lermontovian în general, este de a se afla totdeauna"dincolo", de a fi în drum spre "altceva" sau spre sine însuşi. Căutarea lui începe cu refuzul părţii de inerţie a lumii, cu lupta împotriva egalităţii cu sine a timpului şi spaţiului care aduce indiferenţa cantităţii şi oarba ei masivitate: меня раздавит эта вечность,/И страшно мне не отдохнуть("Слова разлуки",I83I,I,30I).
El îşi face lege din nelinişte şi mişcare prin care năzuie să rupă această egalitate şi să inaugureze timpul şi spaţiul individual: Беспокойство и прохлада были б вечный мой закон("Для чего", 1831,I,3o4). Mişcarea îl afirmă ca făptuitor, subiect al actului, înţeles în forma "gîndirii" ("мысль","познание")"pasiunii"

7o Vezi М.Нольман,Лермонтов и Байрон,Жизнь и творчество М.Ю.Лермонтова, Москва,I94I;А.Н.Соколов,Романтические поэмы Лермонтова, Москва,I94I;В.Д.Спасович,Байронизм у Пушкина и Лермонтова , Вильна,I9II

("страсть") şi "faptei" ("дело",деяние","действие"), cu componentele ei principale: lucrarea întru împlinirea istorică a unei legi universale (Наполеон),răzbunarea ("месть","мщение") binelui şi frumuseţii umilite (Демон,Маскарад,Вадим, Настанет год ,Последний сын вольности) şi căutarea morţii (sinucidere filosofică)(Герой нашего времени,Стансы,Валерик).

Actul demonic poartă în el noul, acel ceva pe care existenţa nu-l cunoaşte şi nu-l poate produce, de unde atmosfera de singurătate, străinetate şi răceală în care evoluează eroul demonic în oricare din ipostazele sale de făptuitor ("ум сомненьем охлажденный","люблю тебя нездешней страстью", "для мира и небес чужой","странный человек"), sentimentul adînc al neaderenţei la real,în care se simte "oaspete nepoftit" ("незванный гость").

Aceste ipostaze vizează diferite sensuri ale "faptei": de la încercare a puterii fără finalitate, a mişcării pentru mişcare,distrugătoare pentru alţii şi pentru subiectul ei: летит без цели и следа("Демон",II,I56)(Для чего,Морская царевна ,Герой нашего времени) , prin a trăi pentru durere şi tristeţe: Я жить хоу,хочу печали("Я жить хочу",I,)(Стансы,Я,матерь божия,Утес) la a făptui în timp şi pentru alţii: мне нужно действовать("Мне нужно действовать",I,I96)(Валерик,Вадим,Последний сын вольности,Хаджи-Абрек).

Stimulii ei sînt dorinţa ("желание") şi vrerea ("хотение","воля") prin care se manifestă forţa morală a eroului ("нравственная сила") şi "năzuinţă lui liberă spre creaţie" ("свободное стремление к созданию",Вадим, IV,127). Exercitarea vrerii şi dorinţei va însemna emanciparea de sub puterea destinului: судьба ее так скоро не убьет,

а лишь взбунтует(""1831-го июня II дня,I,195),

proiecţia virtualului în act,prin care eroul face dovada că poate fi tot ce se simte capabil a fi în faţa lumii lipsită de ordine şi voinţă, înţepenită în sensurile ei. In acelaşi timp, ea va fi expresia dorinţei de a desluşi o ordine a lumii şi de a fi inclus în această ordine de un dumnezeu justiţiar: Хочу я с небом примириться ,/Хочу любить,хочу молиться,/Хочу я веровать добру("Демон",II,159).

Evadarea din timp şi spaţiu, din ordinea legică şi morală, este prilej şi condiţie a separării spiritului de materie într-un orgoliu metafizic care se vrea eveniment absolut,destin. Astfel,răsculat împotriva fixităţii destinului,Demonul împrumută ceva din privilegiile ireductibile ale fatalităţii tocmai prin exercitarea continuă a voinţei ("муж рока","дитя судьбы"). Libertatea fără de margini ("безбрежная воля") pe care o caută şi-o exaltă, îl încătuşează cu o putere egală cu aceea a destinului: И вновь остался он надменный/Один,как прежде,во вселенной("Демон",II,166).

Ea se arată a fi distrugătoare nu numai în spaţiul eului,ci şi în afara lui: Ты с людьми,что над тобою рок("Эпитафия Наполеона", 1831,I,150),

(uciderea logodnicului Tamarei, în poemulДемон şi a Ninei în drama Маскарад, moartea Belei şi a lui Gruşniţki în Герой нашего времени).

Dar,pentru că în spiritul însuşi universul întreg se află prezent în propriul său interior, spiritul şi materia,Demonul şi lumea vor putea ajunge la separaţie numai într-un timp şi spaţiu posibile, în perimetrul unui destin construit,păstrînd în el amintirea spaţiului şi timpului trăit. Prin această amintire, Demonul reaccede la procesiunea unei întregi mişcări

de iubire,prilej pentru poet de a însoţi conştiinţa tragică a limitelor naturii umane şi gestul de refuz a existenţei de ideea că viaţa merită şi poate fi trăită. In felul acesta, rebeliunea conştiinţei în ansamblul unitar al universului îi apare lui Lermontov ca moment necesar şi obligatoriu al afirmării armoniei acestuia,dar a unei armonii de a doua instanţă care să încorporeze spiritul. Abia din perspectiva acestei constatări putem înţelege unitatea de esenţă formată de poemele Демон şi Мцыри , de romanul Герой нашего времени şi poeziile 1831 - 20 июня 11 дня , Выхожу один я на дорогу, precum şi statornica admiraţie a poetului pentru olimpianul Goethe şi apolinicul Puşkin. Din aceleaşi raţiuni,considerăm că mult circulata opoziţie între Puşkin (ca întruchipare a echilibrului şi măsurii) şi Lermontov (ca spirit al neliniştii şi exceselor), pe care se bazează atîtea lucrări ale exegezei lermontoviene, trebuie, dacă nu anulată, măcar revizuită şi nuanţată.

Expresia imagistică a demonismului la Lermontov va corespunde întru totul antinomiei care străbate complexul de semnificaţii prezentat mai sus. Ea va tinde spre o dominantă a cărei semantică îşi are sorgintea nu într-un element în stare pură (lumină, astru, flacără sau întuneric) ci în alăturarea a două realităţi contradictorii (lumina şi întunericul, raiul şi iadul) ca în poemul Демон : То не был ангел небожитель/(...)/То не был ада дух ужасный ,/Порочный мученик-о нет!.../Он был похож на вечер ясный:/Ни день,ни ночь,-ни мрак,ни свет!..(IV.,147).

Această sinteză de contrarii (lumină şi întuneric,rai şi iad, noapte şi zi) va organiza nivelul figurativ al imaginii, structurat cel mai adesea în paralelism sau în comparaţie

dezvoltată şi va ordona nivelul intonaţional, caracterizat printr-o tonalitate mixtă de rugă şi tăgadă, adoraţie şi hulă. Totodată, întîlnirea şi confruntarea contrariilor dezvoltă în imaginea lirică a demonului un sîmbure epic care asigură propensiunea,simultană,spre epic şi liric a contextului în care ea apare (lirica baladescă,poemul liric, romanul liric), transformînd-o, nu rareori, în imagine dramatică - personaj.

In analiza pe care o întreprindem,nu vom plasa imaginea demonului sub semnul semantic al revoltei,cum au făcut majoritatea cercetătorilor creaţiei lui Lermontov,ci o vom proiecta în permanenţă în cîmpul de semnificaţii generat de dialectica: revoltă-conciliere, revoltă-conştiinţa chinuitoare a ineficienţei revoltei. Centrul acestui cîmp semantic ni se pare a fi expresia " вечер ясный"("seară luminoasă",care aminteşte de schellinghiana "zi nocturnă","noapte diurnă") deşi cronologic ea a apărut în urma altor expresii lermontoviene ale demonismului,

"Вечер ясный" , realitate afirmată prin dubla negare a perechilor antinomice:"ни день,ни ночь" (nici zi, nici noapte),"ни мрак,ни свет" (nici întuneric,nici lumină),devine indicele unui tărîm existenţial,propice îndoielii,posibilului şi imaginarului, semnul imagistic al unui infinit discontinuu. In limitele şi în ne-limitele acestui infinit discontinuu eroul demonic caută sensul care să lumineze totalitatea lumii şi să-i justifice propria existenţă, căutarea însemnînd plecare şi întoarcere, ruptură şi întîlnire totodată. Asistăm, astfel, la un pasionant dialog al spiritului cu materia , convertit,uneori, într-o simbioză a elementelor naturale cu geniul speciei, care se întreabă, îşi comunică, îşi răspund confiden-

ţial şi misterios: И долгш сладостной картиной/Он любовался- и мечты/О прежнем счастье,цепью длинной,/Как будто за звездой звезда,/Пред ним катилися тогда(Демон",II,I4I),

alteori, transformat în conflict,în prilej de revoltă şi respingere reciprocă: Давно отверженный блуждал/В пустыне мира без приюта:/(...)//Но гордый дух/Презрительным окинул оком/Творенье бога своего("Демон",II,I37-I38).

—— Dubla semnificaţie a demonicului va fi regăsită în oricare din expresiile lui, indiferent dacă este vorba de lumea demonică divină sau de lumea demonică umană,indiferent dacă imaginea s-a obţinut prin sublimarea realului existenţial,natural sau spiritual.

In primul rînd, o percepem în modul de organizare a timpului şi spaţiului,realităţi pe care demonul,agent al mişcării şi individuaţiunii,le dimensionează şi le dă sens. ——>

<—— Spaţiul în care evoluează eroul demonic este tărîmul dintre "deasupra" şi "dedesupt": "над грешною землей" (de-asupra păcătosului pămînt), "двух стихий пришлец угрюмый" (oaspete mohorît a două stihii), zona de frontieră între limita realului obsedant şi punctul de expansiune a visului liberator,între captivitate şi libertate. Recunoscîndu-şi filiaţia cu ambele tărîmuri,eroul demonic va încerca să le cucerească şi să le unească, iar nu să le anuleze. In acest caz "între" "dintre" nu vor însemna "nici aici, nici acolo", ci vor avea sensul goethean "şi acolo, şi aici", "pretutindeni".

Acest spaţiu este marcat imagistic de joncţiunea elementelor naturale contrastive: munţi cu fruntea în ceruri (Демон,Утес,I83I-го июня II дня,Мцыри, Герой нашего времени) stînci bătute de ape (Гроза шумит,Тамара, Демон,Русалка,

Я одинок, Герой нашего времени),
nori ffanjaţi de lumină (fulgere,lună) (Мцыри ,Ночьі).
Vecinătatea elementelor contrastive (munţi-cer, stîncă-apă, lumină-umbră) dă realitate şi irealitate acestui spaţiu care capătă atributele spaţiului interstelar sau acvatic şi se converteşte în timp. Cerul şi pămîntul, lumina şi umbra, stînca şi apa,sînt evocate deopotrivă pentru întinderea şi pentru unitatea lor. In simultaneitatea acestor contrarii, eroul demonic îşi trăieşte timpul : "clipa" (мнг), momentul, prezent sau trecut, cu toate atributele eternităţii. Acesta este momentul androgin (al timpului care se avîntă pe verticală şi distruge, şi al timpului care curge supus şi orb,asigurînd continuitatea eternă pe orizontală), momentul nedeterminării şi al opririi în formă. In perspectiva acestui moment ni se dezvăluie sensul cosmologic şi ontologic al existenţei, se verifică ambivalenţa dinamică fiinţă-nefiinţă,fiinţă-existenţă,precum şi posibilitatea asimilării destinului sufletului la cunoaşterea raţională a lumii. Implicaţiile numeroase şi profunde ale "momentului" fac din el motiv cu valoare tematică,punîndu-l în raport de sinonimie cu "momentul poetic" şi cu timpul imaginaţiei.

Pentru a realiza momentul impetuozităţii şi stabilităţii, momentul de convertire a virtualităţii devenirii tantalice în act al devenirii întru fiinţă,Lermontov anulează opoziţiile prezent-trecut, trecut-viitor şi instituie triada eternitate-trecut-prezent, pe care o investeşte cu o bogată semantică poetică. Procedeul realizării va fi cel al deformării timpului orizontal prin prozodii complicate şi prin forţarea sintaxei,dar mai ales,ordonarea de ambivalenţe şi simultaneităţi acumulate în timpul lucrurilor şi oamenilor. Dacă primul procedeu avertizează imediat

asupra prezenţei "timpului lucrat", cum îl numeşte G. Bachelard[71], în cazul ordonării, pe care acelaşi Bachelard o înţelege ca închidere a unui pluralism de evenimente contradictorii într-un singur moment al vieţii, acesta va fi perceput cu mai multă dificultate. In mod firesc, critica[72] s-a ocupat de primul procedeu, pe care, cu excepţia cîtorva contribuţii ale lui B.Eichenbaum[73] şi V.M.Fisher[74], s-a limitat a-l înregistra fără a-i sesiza implicaţiile poetice şi originalitatea. Al doilea procedeu, procedeul ordonării, semnalat de Vl.Soloviov[75] şi D.S.Merejkovski[76] în contextul unor consideraţii de ordin filosofic pe marginea textului lermontovian, din cîte cunoaştem noi, n-a fost încă analizat pentru a se evidenţia aspecte dle tehnicii şi semanticii poetice, fundamentale pentru ceea ce constituie specificul lermontovian.

Mai întîi, constatăm că modalităţile de construire a timpului determină însăşi structurarea textelor care dezvoltă motivul demonic. Герой нашего времени, Демон, Ал Демон, 1831 - 20 июня 11 дня se prezintă nu ca o desfăşurare, ci ca

71 Vezi G.Bachelard, Moment poetic şi moment metafizic, (Metafizică şi poezie), "Universitas", 1971, nr.12, oct.-nov., p.17

72 Vezi Д.Г.Гинцбург, О русском стихосложении. Опыт исследования ритмического строя стихотворения Лермонтова, [illegible], 1915; Л.Гроссман, Стиховедческая школа Лермонтова, "Лит.Насл.", 41, Москва, 1948; П.Пумпянский, Стиховая речь Лермонтова, "Лит. насл.", 43-44, Москва, 1941; И.Н.Розанов, Лермонтов-мастер стиха, Москва, 1942

73 Vezi Б.Эйхенбаум, Мелодика русского лирического стиха, Петербург, 1922; Лирика Лермонтова, Статьи о Лермонтове, Москва-Ленинград, 1961

74 Vezi В.М.Фишер, Поэтика Лермонтова, "Юбилейный сборник", Москва, 1914

75 Vezi op.cit.

76 Vezi op.cit.

o ţesătură de discontinuităţi, obţinută prin înnodare, prin acumulări de momente eterogene, dar supuse intim unei semantici unice.

În operaţia de ordonare şi dimensionare a timpului, Lermontov s-a folosit, în primul rînd, de valorile aspectuale ale verbului din limba rusă. Astfel, el a surprins timpul destinului şi eternitatea în formele verbale ale trecutului imperfectiv sau ale prezentului continuu, iar clipa, oprirea timpului în act - în formale trecutului perfectiv (cu valoare rezultativă sau momentană) şi în forma prezentului dramatic. Alternarea acestor forme verbale, mai bine zis, proiectarea unei dimensiuni a timpului în altă dimensiune a lui în poemul *Демон*, de exemplu, pune în relief impetuozitatea şi tragicul aventurii demonice pe fundalul indiferenţei infinitului şi neutralităţii posibilului, sugerîndu-le, totodată, simultaneitatea şi egalitatea valorică. Inserarea timpului individual în timpul continuu al lumii este anunţată aici de folosirea unei forme verbale cu valoare prezumtiv optativă: Что если б Демон пролетая/В то время на нее взглянул,/ То прежних братий вспоминая/Он отвергнулся б -и вздохнул.../ /И.Демон видел...На мгновенье/Неизъяснимое волнение/В себе почувствовал он вдруг (II, I4I).

Posibilul ("если б") se actualizează brusc ("вдруг" deodată) şi prin aceasta, rupe nu numai timpul lumii: И дик и чуден был вокруг/Весь божий мир (II, [illegible]),

dar şi timpul construit al demonului care, prin repetiţie, riscă să se structureze într-o formă definitivă: Печальный Демон, дух изгнанья,/Летал над грешною землей (II, 136).

Cele două timpuri care curg paralel ("был" era şi "летал" - zbura) sînt intersectate de timpul acţiunii Demonului ("видел", "почув-

ambobac") , în acest fel pregătindu-se schimbul de substanţă ce va avea loc între posibil şi real (Demonul şi Tamara), o nouă treaptă în devenirea realului şi a Demonului. Fluidul care prilejuieşte schimbul este deopotrivă sufletul (Tamara) care pare a se pierde pe sine în această încercare (moartea Tamarei) şi spiritul,avînd ca atribut puterea divinatorie ("сны золотые навевать").

Intreruperea conferă celor două timpuri un conţinut pe care-l putem numi nostalgie. Impiedicînd odihna în existenţă (pentru Tamara) sau în absolut (pentru Demon), nostalgia invita la indefinit ,născut,pe de o parte, din propensiunea spre spirit şi lumina lui rece: меня терзает дух лукавый/ Неотразимою мечтой (II, 147),

pe de alta, din întoarcerea spre finit şi imediat:

Я поазавидовал невольно /Не полной радости земной;/Не жить как ты мне стало больно,/И страшно-розно жить с тобой (II,I54).

In ambele cazuri,aspiraţia nostalgică nu presupune ceva palpabil,ci un fel de căldură abstractă,apropiată de un presentiment paradisiac care alătură cele două realităţi (Tamara şi Demonul) într-un spaţiu al aşteptării şi supunerii la un dezechilibru stimulant şi dinamic:

I.Тоской и трепетом полна,/Тамара часто у окна/Сидит в раздумье одиноком,/И смотрит вдаль прилежным оком,/И целый день вздыхает/ ждет...(II,I50);

II.Привычке сладостной послушный,/В обитель Демон прилетел ./Но долго ,долго он не смел/Святыню мирного приюта/ Нарушить(...)Задумчив у стены высокой /Он бродит(II,I5I).

Acesta este spaţiul imaginarului şi visului,generat de puterea de fascinaţie a artei (Cîntecul Demonului) şi de

atracţia ovasimistică pe care o exercită frumuseţea asupra spiritului. Zonă indiferentă vieţii: Без сожаленья,без участья/ Смотреть на землю будешь ты (II,160)
şi purificatoare prin abstractizare,tărîmul visului este marcat de lumina difuză şi continuă a eterului: Тебя я ,вольный сын эфира ,/Возьму в надзвездные края;(II,159)
de muzică: Всечасно дивною игрою/Твой слух лелеять буду я (II,160), de neodihna norilor şi aştrilor,toate icoane ale imensităţii posibilului: На воздушном океане,/Без руля и без ветрил,/Тихо плавают в тумане/Хоры стройные светил;/Средь полей необозримых/В небе ходят без следа/ Облаков неуловимых/Волокнистые стада(II, 146).

Nelimitata încredere a naturii,care se lasă privită şi cucerită, şi marea cutezanţă a spiritului,înzestrat cu puteri atît de mari încît nu mai ajung să fie în slujba omului şi vieţii, se opun,dar numai pentru a se oglindi mai clar şi a-şi recunoaşte înrudirea.Pentru că teama de imensitatea posibilului, spaima în faţa seducţiei arbitrarului (în cazul Tamarei) şi imposibilitatea aderării totale la real (în cazul Demonului) sînt însoţite de nostalgie,Demonul şi Tamara sînt supuşi aceleiaşi condiţii de înrădăcinaţi şi dezrădăcinaţi, se regăsesc în acelaşi timp, care nu merge către un ţel, ci se întoarce în el însuşi, mereu la ţel şi mereu la început. Eşecul în eternitate,ca şi acela în real, nu va fi,deci, un fapt definitiv; realul şi spiritul care s-au cunoscut în Iubire se vor căuta mereu pentru a se despărţi mereu.Moartea Tamarei şi ridicarea ei la ceruri a putut sugera cercetătorilor consideraţii privind sensul imposibilităţii absolute a întîlnirii ei cu Demonul. In ceea ce ne priveşte, credem că descrierea amănunţită a înmormîntării Tamarei nu este

întîmplătoare. Există în descrierea chipului ei mort elemente care ne îndreptăţesc a presupune că gîndul poetului a fost altul. Semnele atingerii cu spiritul: Улыбка странная застыла/Мелькнувши по ее устам/.../В ней было хладное презренье /Души готовой отцвести,/Последней мысли выраженье,/ Земле беззвучное прости(II,163),—

pe care chipul ei le păstrează în moarte,închid în ele probabilitatea unei noi întîlniri în jocul fără de sfîrşit al posibilului,pe care-l întreţine nu numai spiritul pur ci şi materia fecundată de spirit.

Dealtfel,structura inelară a poemului pare şi ea a întări această afirmaţie: И вновь остался он,надменный,/Один, как прежде ,во вселенной/Без упованья и любви!..(II,166) . "Вновь" (din nou,iarăşi),cu valoarea lui iterativă,identifică devenire şi fire, prezent şi trecut, rupe o structură ca părea a se definitiva pentru a anunţa neodihna,în care orice dorinţă recreează lumea pentru ca fiecare gînd s-o neantizeze. Neodihnă în care realul vine asupra posibilului şi posibilul asaltează realul.

Simultaneitatea acestor mişcări pe care Franco Spisani o numeşte "autoreflectare a timpului" sau "punct în mişcare"[77] este surprinsă în numeroase imagini pe care le putem raporta la dominanta semantică "noapte luminoasă" despre care am vorbit mai sus. Încă la începutul activităţii sale creatoare,Lermontov include în imaginea portret a Demonului elementele care ulterior se vor dezvolta în metafore şi simboluri ale

77 Vezi Franco Spisani,Significato et struttura del tempo, Azzoguidi, Bologna,1972,p.48.

Scanned with CamScanner

demonismului. Varianta din 1829 a poeziei Мой демон conţine o descriere a Demonului bazată pe aspecte ale vieţii naturii: носясь меж дымных облаков ,/Он любит бури роковые ,/И пену рек,и шум дубров./Меж листьев темных,облетевших/Стоит его недвижный трон(I,I25),

la care, în varianta din 1831,se adaugă alte elemente ale naturii şi detalii ale fiziologiei umane,toate selectate şi asociate după principiul contrastiv şi urmînd dialectica polarităţilor: Он любит пасмурные ночи ,/ Туманы, бледную луну,/ Улыбки горькие и очи /Безвестные слезам и сну (I,272).

Deocamdată,reţinem din ambele texte expresia "носясь меж дымных(темных,I83I) облаков" (Zburînd printre norii întunecaţi),în care zborul,prin impetuozitatea lui,anunţă lumina în fulger, clipa afirmării individuale,pe cînd întunecimea norilor,opacitatea, ca şi presupusa lor structură scămoasă,sugerează umbra în toată întinderea ei imperfectivă. De aceea,în mod firesc,poetul va putea înlocui imaginea dinamică a Demonului în zbor cu imaginea,aparent statică, este a Demonului înveşmîntat în fulgere a căror lumină/mascată de frunzele toamnei: Меж листьев желтых,облетевших/Стоит его недвижный трон/На нем средь ветров онемевших,/Сидит уныл и мрачен он.- ("Мой демон",I,I829,I25),

sau cu imaginea fulgerului şi a stelei căzătoare care brăzdează întunecimea nopţii cu flacăra lor ucigătoare(" пламень роковой"):Как в ночь звезды падучий пламень/ Не нужен миру я("Как в ночь",I83I,284);И молний обвивает луч /Вершины скал("I83I-го июня II дня",I,I96).

Fulgerul şi steaua căzătoare au nevoie de fundalul monoton al întunericului pentru a-şi exercita calitatea de organ al momentelor decisive, înnoitoare. Ele sînt ale nopţii şi dincolo de ea, traiectorii punctuale ale energiei şi abandonului, ale uitării şi luciditătii ironice, ale mobilităţii şi fixităţii. Această semnificaţie leagă imaginea fulgerului şi stelei căzătoare de momentele amurgului şi răsăritului de lună, indispensabile apariţiei Demonului (Демон, Сказка для детей): Лишь только ночь с своим покровом/Верхи Кавказа осенит,/ (...)Лишь только месяц золотой/Из-за горы тихонько встанет(...) К тебе я стану прилетать (II,146).

Lumina şi întunericul (clipa şi eternitatea) înfrăţite, dar şi învrăjbite, se regăsesc în imaginea norului franjat de lumină: Мрачных туч огнистые края ("Вечер после дождя", 1831, I, 148); a lunii înconjurate de nouri: На западе вечерний луч/Еще горит на ребрах туч ("Люблю я цепи синих гор", I, 277 sau acoperită de ceaţă: Туманный месяц и меня/И гриву, и хребет коня/Серебристым блеском осыпал ("Люблю я цепи синих гор", I, 278),

a plantei (floare sau arbore) care creşte pe ruine sau pe morminte (Мцыри, На темной скале, 1831): На темной скале над шумящим Днепром/Растет деревцо молодое (I, 244)

a păsării care cîntă pe un arbore mort sau în motivul mortului îndrăgostit (Гость, 1830, Когда последнее мгновение, 1833, Любовь мертвеца, 1830).

Dintre acestea, imaginea norului franjat de lumină, este generatoarea unui întreg şir sinonimic de imagini.

Comparaţia norilor cu o blană de urs, în romanul

neterminat Вадим (1833-1834): облако,которое как медвежья шуба висит над месяцем(IУ,29I),

prilejuieşte atragerea în cîmpul de semnificaţie "noapte luminoasă" a unor elemente din lumea animală şi,prin aceasta,a pămîntului, care va forma luna un cuplu-unitate ambivalentă. Mai tîrziu,renunţînd la primul termen al comparaţiei ("облако"- - norul), poetul reţine din cel de al doilea termen ,(blană de urs) sensul de opacitate, terestritate,încremenire în automatismul instinctului,pe care-l transferă asupra leopardului (Мцыри) , călăreţului-centaur (Люблю я цепи синих гор,Бэла ,Княжна Мери) sau asupra pădurii întunecate, care acoperă cerul: И даже на краю небес/Все тот же был зубчатый лес ("Мцыри",II,63)

şi face rătăcit în adîncurile ei,drumul spre patria natală a înălţimilor: В глубине лесной /Из виду горы потерял("Мцыри",II,6I).

Razele reci şi ironice ale lunii pe de o parte, şi pămîntul,angajat în devenirea lui oarbă,în ridicările şi căderile lui succesive (galopul calului),pe de altă parte, se-ntîlnesc în zona de frontieră a opacităţii luminate (blana,coama ,argintate de lumina lunii,dar păstrîndu-şi consistenţa corpului opac): Туманный месяц и меня /И гриву,и хребет коня/Сребристым блеском осыпал("Люблю я цепи синих гор",I,278); На нем/Шерсть отливалась серебром("Мцыри", II,6I).

Această zonă care poate fi privită ca o chemare ambiguă spre stabilitate şi mobilitate,spre tărîmul familiar şi spre o patrie nouă,se-ntîlneşte,în sinonimie,cu punctul de interferenţă a stîncii şi muntelui cu marea sau rîul. Mobilitatea apei

se detaşează ca un indicatăr al prezentului şi libertăţii în faţa marei supratemporale a stîncii şi muntelui,care,în acest context, vor semnifica captivitatea eternităţii şi sclavajul vieţii în societate,a cărei coeziune se bazează pe un fel de „tensiune moleculară a egourilor," sursă infinită de dileme tragice.Cu aceasta intrăm în "lumea umană demonică",cum o numeşte N.Frye[78] în care spiritul de revoltă şi mişcarea sînt întrupate în figura conducătorului, a cuceritorului capabil precum Napoleon, să modifice timpul: В ДЕСЯТЬ ЛЕТ ОН ПОДВИНУЛ НАС ЦЕЛЫМ ВЕКОМ ВПЕРЕД(IУ,I89).Melancolia, voinţa nesăţioasă,puterea de a vrea pentru sine şi pentru alţii un timp individual sînt ale demonului,care tulbură,transformă,se-nfrăţeşte cu realitatea pentru ca aceasta,înnoită,să-l respingă pînă la o nouă întîlnire. Împlinirea şi eşecul, libertatea şi captivitatea sînt în însăşi starea de excepţie a eroului în faţa celor două necesităţi (a firii şi a societăţii), pe care le învinge şi de care este învins. A izola pe o insulă stîncoasă pe bărbatul care a adunat şi însufleţit spre acţiune mulţimi de oameni părea de domeniul posibilului şi imposibilului de domeniul imaginarului.

Iată de ce Napoleon şi stînca devin imediat componente ale universului imagistic lermontovian (şi nu numai lermontovian),actualizînd mitul străvechi prometeic şi implicîndu-l în procesul de istoricizare a universului, de conştientizare a actului creator,proces specific întregii epoci romantice.

Pentru că Napoleon însuşi şi-a creat un timp şi-un

78 Vezi N.Frye,Anatomia criticii,"Univers",Bucureşti,1972, în româneşte de Domnica Sterian şi Mihai Spăriosu,prefaţă de Vera Călin, capitolul Teoria semnificaţiei arhetipale (2): Imagistica demonică,p.184.

tărîm existenţial propice imaginaţiei,stînca şi marea, care-i însoţesc imaginea,creează,la joncţiunea lor,un spaţiu al visului în moarte şi al morţii visului (Наполеон ,Воздушный корабль), spaţiu analog refugiului aerian,spre care cheamă Demonul (Демон),sau refugiului acvatic al viteazului adormit sau mort (Мцыри , Русалка), pe care-l propune duhul apelor în jocul lui liber cu lumina lunii.

"Viaţa înecată" sau "visul în moarte" rezumă dialectica fiinţei şi nefiinţei,a realului şi posibilului pe care o vom regăsi în portretul eroilor demonici lermontovieni: Arbenin (Маскарад), Vadim (Вадим), Peciorin (Герой нашего времени).

In acest portret,acelaşi,cu mici variaţii,de la personaj la personaj, se detaşează cuplul ochi-buze în care strălucirea fosforescentă, răceala ochilor şi surîsul copilăresc al buzelor, moliciunea lor, reiau cele două teme contrastante ale mobilităţii şi fixităţii,ale determinării şi nedeterminării: В его улыбке было что-то детское(...).Из-за полуопущенных ресниц они сияли каким-то фосфорическим блеском (...):то был блеск , подобный блеску гладкой стали, ослепительной,но холодной; взгляд его непродолжительный(IУ,49).

"Copilărescul"(„детское") al Tamarei şi pămîntului,ale permanenţei - maternitate,„recele "(холодный"),"orbitorul"("ослепительный") şi "fulgerătorul"("непродолжительный") sînt ale demonului,atribute pe care poemul Демон le păstrează şi dezvoltă de la variantă la variantă:"copleşitoare privire" ("могучий взор"), care arde ("жег ") în întunericul nopţii şi străluceşte rece ca un pumnal ("сверкал,неотразимый как кинжал")

---

80 Vezi

şi pe care le vom reîntîlni la Vadim: тот взор был остановившаяся молния(IУ,I88) sau la Napoleon ("острый взгляд" - privire cercetătoare, "быстрый взор" - privire rapidă) (Наполеон,I830,I,I48)

In simultaneitatea acestor atribute, Peciorin, Vadim, arbenin, Napoleon, se definesc ca oameni ai timpului ("герой времени"), cuceritori prin faptă (Vadim, Napoleon), luciditate a gîndirii (Peciorin) sau prin iubire (Arbenin), dar şi ca oameni în afara timpului. Aceste două ipostaze transpar din fiecare detaliu al portretului lui Peciorin (mersul, ţinuta corpului, forma şi mişcarea mîinii, coloritul feţei şi al părului, modul de a vorbi), din succesiunea rapidă şi, aparent, nemotivată a stărilor sufleteşti contradictorii sau a stărilor de energie şi slăbiciune a organismului, din trecerea, fără perioade de adaptare, de la viaţa, încremenită în automatisme, a saloanelor, la viaţa liberă de nomad ("кочевая жизнь") al stepelor şi munţilor sălbatici. Toate aceste amănunte sînt expresia unui interior care reuneşte "doi oameni într-unul", două atitudini de viaţă într-o singură fiinţă: Во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его ("Герой нашего времени", IУ, I29)

Viaţa şi reflexul ei obiectivat în conştiinţă au acelaşi sediu şi sînt de nedespărţit, pentru că în măsură în care tind să se anihileze ele se şi creează una pe cealaltă. Rîsul interior al lui Peciorin, indiferenţa lui afectată, exteriorizate în privirea cercetătoare şi străină, ne dezvăluie în ce măsură este autentică fiinţa lui şi a altora, demască sclavagul, imitaţia, renunţarea la timpul individual pentru timpul tuturor (scenele cu prinţesa Mary şi cu Grușniţki), în

timp ce surîsul şi abandonul gurii lui de copil ne vorbesc despre ataşamentul faţă de viaţă, de acceptarea acesteia în simplitate şi puritate (scenele cu Bela şi Vera). Contradicţia ochi-buze ne apare,astfel,nu ca o contradicţie esenţială ci funcţională. Este,poate,şi motivul pentru care în unele contexte gura (surîsul) împrumută din luciditatea şi vagul ochilor (surîsul străin şi dureros al Tamarei,surîsul de un nedefinit vaporos,de mai o pură spiritualitate a aparităţiei feminine din fragmentul Штосс). Pentru că surîsul, prin atributul lui fundamental " детская улыбка" (zîmbet copilăresc) trimite la trecut şi eternitate, el va putea fi înlocuit printr-un element de o natură mai abstractă,dar care se manifestă în timp: sunetul ("звук"),cu variantele lui melodia ("Мелодия" şi cîntecul ("песня").

Investit cu puterea de a evoca trecutul,sunetul însuşi intră în trecut şi devine amintire a sunetului. Prin această dublă proiectare a sunetului în timp se creează un spaţiu de reverberaţii care transformă captivitatea memoriei în libertate,în libertate a reveriei ce-şi construieşte patria ideală din realităţi prezente sau trecute. Prin aburul timpului,obiectele pămîntului încep să semnifice patria ideală,patria sufletului,în care fiinţa,eliberată de orgoliile cunoaşterii şi stăpînirii,îşi găseşte o nouă formă de libertate, aceea a prezentului, încorporînd toate caracterele amintirii.

TRADUCEREA CITATELOR

p.69: Numai în om virtutea şi păcatul / Alături stau - şi răsărit şi-amurg./De-aici toate supliciile curg. (trad.Aurel Rău).

p.72: Si-am cîrtit împotriva Atotstăpînitorului.

Oare îngerul şi demonul nu au aceeaşi obîrşie?

Mă veseleam făcînd rău.

Căutam perfecţiunea în mine şi în lume.

C-un suflet ca acesta de pornesti, / Ori dumnezeu ori bestie sfîrşeşti...(trad.Aurel Rău).

Să simt, să văd, să cuget toate. (trad.G.Lesnea)

Nu-n cer,în tine doară vei afla / A suferinţei rădăcină rea (trad.Aurel Rău).

p.73: Cu patimă am căutat să mă cunosc.

Tristeţea-i umbră peste al meu cuget.

p.74: (...) avînd obiceiul de a nu respinge nimic cu hotărîre şi de a nu mă încrede în nimic orbeşte (trad. Al.Philippide).

M-apasă greu eternitatea / Si spaimă mi-e de neodihnă.

Frigul şi nelinistea mi-ar fi veşnică legе.

p.75: Goneşte-n larg ce nu se curmă / Lipsit de ţintă şi de urmă (trad.G.Lesnea).

Vreau să trăiesc - cu toată jalea.(trad.Veronica Porumbacu).

Sub greutatea vieţii nu păleşte, / Nu se răceşte sufletul semeţ; / Ci soarta el o-nfruntă bărbăteşte.(trad. Aurel Rău).

p.76: Vreau să mă rog, vreau să iubesc/
In bine iar să cred voiesc. (trad.G.Lesnea).

Din nou trufaş şi singuratic, /Pribeag rămase prin abis (trad.G.Lesnea).

Eşti pentru oameni,ce-i soarta pentru tine.

p.77: Dar nu e îngerul de pază(...) /Nici duh din iad ce-ar îngrozi; / O nu! Făptura lui străină / Părea şi beznă şi lumină / Si noapte-n miez şi miez de zi! (trad.G. Lesnea).

p.79: Si mult timp el,întunecosul, /Privi cu drag, privi caminte, / Privelişţea ce-i sta-naintе, / Si visuri care-i aminteau / Despre trecuta fericire, / Ce steaua după stea treceau,/Sub fermecata lui privire.(trad.G. Lesnea).

De mult proscris el rătăcea / Prin trista lumilor risipă / (...) // Dar mîndrul duh cu mut dispreţ / Privi ce Domnul său crease (trad.G.Lesnea).

p.82: Că Demonul de-ar fi zburat / Si-ar fi zărit făptura-i clară, / Si-ar fi adus aminte iară / De fraţii lui de-odinioară / Si fără voie-ar fi oftat...//
Si Demonul zări... Deodată, / O tulburare neaşteptată / Simţi în el ca niciodată; (trad.G.Lesnea).

Sălbatică şi minunată / Era divina lume,toată; (trad.G.Lesnea)

Mîhnitul Demon singuratic / Peste pămînt zbura tăcut (trad.G.Lesnea).

p.83: Mă chinuiește-un duh viclean / C-un vis ce-n ispitire mă ține; (trad.G.Lesnea).

Eu lucrurile lumești / Le pizmuiesc, deși-s departe, / Mă doare că nu-s viu cum ești, / Mi-e groază să te știu departe (trad.G.Lesnea).

Cu zbuciumul și jalea ei, /In trista liniște sihastră, / Privind departe cu ochi grei, / Tamara șade la fereastră; / Oftînd, așteaptă ceas de ceas...(trad.G.Lesnea)

(...) Demonul ca de-obicei / S-a pogorît la mînăstire. / Si multă vreme cel trufaș / N-a cutezat să se atingă / De pacea sfîntului locaș ; (...) Neliniștit și ros de gînduri, / Sub zidul cu chilii în rînduri, / El da ocol; (trad.G.Lesnea).

p.84: Privi-vei lumea de departe / Încercînd compătimiri.

Eu, fiul hăurilor reci, / Spre stele te-oi purta de mînă (trad.G.Lesnea).

Cu melodii a ta ureche / Necontenit o voi vrăji (trad.G.Lesnea).

Fără cîrmă și vîntrele, / Pe-al văzduhului ocean, / Mii de aștri, mii de stele / Trec prin liniști de noian. / Peste șesurile-ntinse, / Peste-al lunii vis stinghér, / Norii-n pîlcuri necuprinse, / Fără urme trec pe cer. (trad.G.Lesnea).

p.85: Străfulgerînd pe buze-abia / Surîsul ei încremeniše; (...) Era în ea disprețul rece / Al sufletului(...) / Al gîndului din urmă semn (...) Si-adio lumii ce-o-nconjoară. (trad.G.Lesnea).

Din nou, trufaș și singuratic,/ Pribeag rămase prin abis./(...) Lipsit de țel și de iubire / Si părăsit de năzuințI...(trad.G.Lesnea).

p.86: Tăind întunecatul nor, / Iubeşte groaznica furtună / Si fognetul pădurilor / Si frunze moarte-ngălbenite / Stau împrejur la al său tron.

Iubeşte nopţile posace / Si luna palidă-n abis,/ Amarul zîmbet,ochiu-i place / Pustiu de lacrime şi vis (trad.Virgil Teodorescu).

Intre frunze risipite de toamnă / Stă tronul lui nemişcat - / Pe tron stă mohorît şi trist / Demonul pe care vîntul amuţit nu-l îmbie.

Ca steaua căzătoare-n noapte / Străin de lume sînt.

Pe stînci sub lună / De flăcări fulgerele pun cunună.

p.87: Si-ndată ce a nopţii umbră / Va revărsa tăcerea-i sumbră; / (...) Cînd luna-ncet se va ivi / De după munţi ce par temple / (...) Atunci eu voi veni din hău (trad. G.Lesnea).

Amurgul pîlpîie-n apus / Pe creasta norilor (trad. Marcel Breslaşu).

Si luna-i sus. Se strîng curînd / In juru-i norii, doi sau trei...(trad.Marcel Breslaşu).

Pe Niprul furtunos,pe-o neagră stîncă, / Un tînăr arbore trăieşte (trad.Victor Felea).

p.88: Un nor care atîrnă deasupra lunii ca o blană de urs.

Pe cer se deslugeau cărunţi, / Departe hăt, dinţaţii munţi (trad.G.Lesnea).

Curînd în codru-ntunecos / Din ochi eu munţii i-am pierdut (trad.G.Lesnea).

Era scăldaţi, şi om şi cal / In argintiul lunii val; (trad.Marcel Breslaşu).

Scanned with CamScanner

Si blana ei părea de-argint (trad.G.Lesnea)

p.89: În zece ani ne-a făcut să trăim cît într-un secol'

p.9o: Zîmbetul lui avea ceva copilăresc.(...)Ochii lui te priveau, printre genele pe jumătate lăsate în jos,cu un fel de strălucire fosforescentă,dacă se poate spune aşa.(...)era un luciu ca acel al oţelului,orbitor,dar rece. Privirea lui - o privire scurtă, dar pătrunzătoare şi grea(...) (trad.Al.Philippide).

Privirea lui era ca un fulger încremenit.

p.91: In mine sînt doi oameni: unul trăieşte în adevăratul sens al cuvîntului, al doilea cugetă şi îl judecă pe celălalt. (trad.Al.Philippide).

III.3. Patria sufletului.

Intoarcerea spre trecut, călătoria în timp prin memorie este una din formele esenţiale ale existenţei. conştiinţei lermontoviene. Această călătorie reprezintă mişcarea însăşi a sufletului în căutarea originilor sale, a unei condiţii şi patrii pierdute pe care poetul o numeşte "родина святая" (patria sfîntă), "родимая страна"(pămînt natal), "рай" (rai), "мой дом" (casa mea).

Presimţirea şi reprezentarea acestei patrii a sufletului va provoca stări de extaz superior, în care fiinţa, desprinsă de ceilalţi poli de atracţie (tentaţia cunoaşterii şi puterii, legitatea speciei), se-ntoarce către Spirit într-o mişcare blînd ascensională, diferită de zborul brusc, fulgerător al separaţiei demonice. In această stare de extaz, eul se umple de fiecare amănunt al universului pe care-l simte ca spaţiu al intimităţii (casă, cămin), umplînd, la rîndu-i, cu prezenţa sa fiecare colţişor al acestuia: Мой дом везде, где есть небесный свод,/Где только слышны звуки песен,/ Все ,в чем есть искра жизни, в нем живет,/ Но для поэта он не тесен.("Мой дом", I,255).

Opoziţia dintre exterior şi interior (menţinută într-o dialectică a unităţii contrariilor în cadrul temei demonismului)fiind abolită, omul este, se face asimilat Universului şi timpului în transcendenţa lor. Astfel, comuniunea microcosmosului şi macrocosmosului prilejuieşte anularea timpului, mai exact, aducerea timpului şi spaţiului în punctul de armonie zero spre care se îndreaptă dorinţa de evadare a sufletului.

Scanned with CamScanner

Prilejuită de nostalgia armoniei verticalităţii, de sentimentul congenialităţii sufletului cu universul, evadarea va fi înţeleasă ca o călătorie în sine: И мысль о вечности, как великан,/Ум человека поражает вдруг,(...) Каждый звук вселенной, каждый час/Страданья или радости для нас/ Становится понятен, и себе / Отчет мы можем дать в своей судьбе ("1831-го июня II дня", I, 195),

a cărei traiectorie atinge zone de pură spiritualitate şi angelism, precum şi spaţii ale psihismului primitiv şi imediatului originar.

Această situaţie conferă imaginii patria sufletului semnificaţii diverse pe care le putem grupa în patru mari unităţi: spaţiu supraceresc, tărîm al supremei purităţi ("небо" - cer," рай" - rai), spaţiu al comuniunii cu altul ("сосед" vecin) în frăţie ("братство") şi iubire ("любовь"); tărîm al supremei irealităţi, al visului în moarte prin comuniune cu elementele primordiale ("холод" - răceală şi "покой" - linişte); spaţiu al candorii şi simplităţii ("божий мир" - lumea lui dumnezeu).

Călătoria spre aceste spaţii este un act de purificare, de găsire a eului profund, tradus de Lermontov într-o bogată simbolistică a mişcării şi luminii, care, indiferent de domeniul de extragere a imaginatului, se-nscrie în perimetrul de semnificaţie: desprindere lină (plecare sau întoarcere, ascensiune sau cufundare) şi posibil punct de sosire (lumină, transparenţă, linişte).

Dezvoltarea acestei semnificaţii într-o adevărată constelaţie de variante este, în mare parte, susţinută de polisemantismul unui motiv central - motivul muzicii (cu varian-

tele: cîntec,sunet,melodie). Afirmaţia se bazează pe constatarea că percepţiile auditive sînt, semantic, cele mai active, nu în sensul frecvenţei lor deosebite, ci din punctul de vedere al forţei lor de iradiaţie şi potenţei lor de a structura materialul poetic la toate nivelele textului. Imprejurarea se explică prin însuşi faptul că poetul este o natură, prin excelenţă, muzicală, deşi virtuţile plastice (impunîndu-se mai evident celor avizaţi asupra activităţii lui de pictor şi desenator) par să pledeze pentru o altă definiţie a imaginaţiei lui. O lectură de ansamblu a liricii,poemelor (dacă nu şi a romanului Герой нашего времени)confirmă opinia mai multor exegeţi[79] conform căreia muzicalitatea relevă caracteristica esenţială a muzei lermontoviene, muzica fiind principalul izvor de impresii, elementul care-i stăpîneşte obsedant conştiinţa.

In însemnările poetului s-a găsit o notă,inclusă în Jurnal la Nr.2: Музыка моего сердца была совсем расстроена нынче.Ни одного звука не мог я извлечь из скрыпки, из фортепьяно,чтоб они не возмутили моего слуха(IУ,379).

Din această notă,precum şi din mărturiile contemporanilor, aflăm că, pe lîngă darul poetic şi de pictor, Lermontov era

---

79 Vezi Л.Семенов, Очерк поэзии Лермонтова ,Харков,1912; П.Кудрявцев,Поэт душевных диссонансов,Херсон, 1915;Б.Эйхенбаум,Мелодика русского лирического стиха; Петроград, 1922;П.Бицилли,Этюды о русской поэзии,Прага,1925;В.И. Чичеров, Лермонтов и песня,Сборник статей,под редакцией Н.А. Глаголева,Москва,1941;Б.Гловацкий,Лермонтов и музыка , Москва,1964

înzestrat cu o mare sensibilitate muzicală (cînta la pian, vioară şi flaut, era un bun interpret vocal, compunea). Muzica nu este pentru el doar un mod de petrecere a timpului şi de afirmare în saloanele pe care le frecventează. Prin muzică, precum prin poezie sau desen, Lermontov se caută şi se exprimă, încearcă să prindă chipul lumii risipit în atîtea oglinzi şi sunete. Aceste căutări şi încercări îşi trimit ecoul în poezie, a cărei imagistică şi melodică reuşeşte să realizeze marele vis al romanticilor de a surprinde lumea nu numai în aspectele ei vizibile, clare, ci şi în muzicalitatea ei, de a exprima intimitatea mobilă a sufletului, caracterul vag şi instabil al stărilor afective pure. Datorăm acestei sensibilităţi muzicale a poetului şi propensiunea majorităţii imaginilor poeziei sale spre ceea ce Gilbert Durand numeşte "structură a armonizării"[80], structură, care, după acelaşi autor, are funcţia esenţială de a "împăca contrariile şi de a stăpîni totodată fuga existenţială a timpului"[81]. Această structurare a imaginii lermontoviene sub regimul acordului viu, a armonizării în sintonie este pusă în evidenţă de prezenţa muzicii ca motiv precum şi de numeroasele titluri de poezii care trimit la muzică: Песня, 1829, Романс, 1829, Грузинская песня, 1829, Еврейская мелодия, 1830, Русская песня, 1831, Песня, 1831, Романс, 1832, Звуки, 1831 etc.).

Eroii lui Lermontov cîntă (Tamara, Bela, Gruzina, necunoscute din Таманъ) sau sînt sub influenţa nemijlocită a muzicii (Pecorin, în Таманъ şi Бэла, Tamara, Demonul) prin care li se deschide o întreagă lume a comuniunii prin iubire.

80 Vezi Gilbert Durand, Structurile antropologice ale imaginarului, Ed. "Univers", Buc., 1977, p. 442.

81 Ibidem, p. 432-433.

Lermontov n-ar putea spune ca Schopenhauer că muzica exprimă esenţa lumii mai mult ca sentimentul iubirii,pentru că la el muzica şi iubirea fuzionează într-o ultimă şi vegnică stare a conştiinţei. Această fuziune este prilejuită de persistenţa amintirii cîntecului auzit la trei ani. Dulceaţa glasului matern ca atare, precum şi sunetul muzicii,au impresionat în egală măsură sensibilitatea copilului.

Atenţia de care se bucură modulaţia vocii umane,îndeosebi cea feminină, este pusă în evidenţă de numeroase pasaje care-i descriu acţiunea asupra eroilor sau asupra poetului însuşi. Vocea Verei, de exemplu, este depozitarea unei mări puteri de seducţie: Давно забытый трепет пробежал по моим жилам при звуке этого милого голоса ("Герой нашего времени",IУ,83).

Glasul femeii, care prelungeşte trecutul ca un ecou şi umple tăcerea prezentului cu murmurul vieţii de dinainte de naştere,anulează timpul, iniţiază o stare de sublimare şi extaz: И голос душу проникает/ Как вспоминаниье лучших дней("Она не гордой красотой", I83I,I,302).

Moartea mamei în anul care a lăsat amintirea cîntecului se adaugă acestei impresii melodice ca eveniment care a marcat vizibil psihologia lermontoviană[82]. Emoţia muzicală

---

82 Aproape că nu există lucrare,în versuri sau proză,care să nu amintească despre moartea mamei sau de un copil rămas orfan la vîrsta la care însuşi poetul şi-a pierdut mama (Iurii din drama Странный человек, Arbenin din drama Маскарад, Saşka din poemul cu acelaşi nume). Este interesant de observat că experienţe similare (pierderea mamei, iubitei sau surorii) au declanşat la poeţi din epoci diferite (Novalis, Brentano, Moritz, Tiek, Lermontov, Mallarmé) aceeaşi structurare a imaginarului în care percepţiile audio-fonice devin dublete compensatorii ale lumii,fiind la rîndul lor dublate de potenţialul de abstracţie pe care-l vehiculează: sfinţenie, patrie primordială, etern feminin. Faptul a fost consemnat de numeroase lucrări de istoria artei,tipologie a imaginarului,poetică,stilistică care au

a copilăriei, strîns legată de pierderea mamei, prilejuieşte poetului una din cele mai frumoase interpretări poetice ale mitului sufletului (Ангел, 1831), hotărîtoare pentru cadrul semantic în care se va dezvolta imaginea "patria eternă". Imprejurările biografice amintite, precum şi sensibilitatea muzicală a poetului hotărăsc expresia acestei imagini, în care cuvîntul pronunţat sau cîntat absoarbe percepţiile vizuale, motrice, tactile, contopindu-le în sunet.

Pînă la asimilarea lor în imaginea îngerului-maternitate-geneză, din poezia Ангел, fragmentele universului sensibil (cîntecul de leagăn, glasul, ochii, moartea mamei) primesc diverse obiectivări poetice în evidentă propensiune spre un polisemantism, reunind: zborul, lumina, frumuseţea, angelicul, căldura. In variantele din 1829 şi 183o, elementele constitutive ale acestei imagini (cîntecul, aspiraţia spre frumuseţe, moartea mamei) se caută, se oglindesc reciproc în comparaţii: Головка та ничем не изгнана/Как некий сон младенческих ночей/Или как песня матери своей (I,I7I).
sau îşi transmit atribute: В младенческих летах я мать потерял/Но мнится, что в розовый вечера час/Та степь повторяла мне памятный глас ("Кавказ", 1830, I, I34).

Asociaţia sunet ("песня", "глас"), noapte ("Ночь"), pruncie ("младенческие лета"), din textele citate, prefigurează melodia noctură, motivul genezei din poezia Ангел. Această melodie

ridicat şi lăsat deschise următoarele probleme-întrebări: sînt aceste analogii un argument în sprijinul ipotezei că "există o realitate identică şi universală a imaginarului" (vezi Gilbert Durand, op.cit., p.471), sînt ele motivate de cutare sau cutare tip psihologic ... sau ele pot, eventual, pleda pentru ideea că tot ce ni se întîmplă ţine de o simbolică ontologică pe care doar arta o poate descifra?

este complementară unui fel de ozon cosmic, cu atributele luminii dulci şi vaporoase, transparenţei şi strălucirii calme, în care este plasată imaginea angelizată a mamei. Substanţă a sufletului şi sălaş al spiritului, acest aer eterat purifică, dar puritatea pe care el o conferă este o puritate caldă, căldura fiind o emanaţie a maternităţii surprinsă în gestul esenţial de îmbrăţişare, ţinere la sîn:

Он душу младую в объятиях нес (I,223).

Puritate caldă este şi "cîntecul murmurat" al îngerului: "и тихую песню он пел", care sugerează cîntecul de leagăn şi repetă mişcarea de cuprindere a braţelor:

И месяц, и звезды, и тучи толпой / Внимали той песне святой (I,223).

Plasat pe fundalul unui trecut fără de începuturi, cîntecul matern deschide orizonturi nemărginite spre lumea stelelor, spre răsăritul obscur al copilăriei. Din această lume în care, esenţializate în sunet, toate lucrurile îşi dau mîna pe marea harfă a timpului: Арфы звук в молчании ночей ("Надежда", 1831, I, 2o8), în care cuvîntul şi muzica se cheamă, îşi răspund, se substituie, se contopesc în veşnică înrudire, pleacă spre pămînt îngerii - purtătorii sufletelor. Medierea angelică apare aici ca semn al transcendenţei, dar şi ca iniţiere a unui compromis între pămînt şi cer: Он душу младую в объятиях нес/ Для мира печали и слез (I,223). Plecarea spre pămînt şi întîlnirea cu pămîntul este întrupare a Spiritului şi Iubirii universale, apariţie a formei, al cărei mod de fiinţare va fi încercarea întru durere dar şi năzuinţa recuceririi sfinţeniei pierdute: И долго на свете томилась она / Желанием чудным полна ("Ангел", I, 223).

Prin această întrupare, lumea mamei dispărute, sălaşul supremei Graţii, se află în permanent contact cu lumea pămîntului, exilul sufletului-fiu. De aici, rugăciunea laică lermontoviană (Я, матерь божия, Не обвиняй меня всесильный), nevoia constantă a poetului de a uni lumea cu cvlavia, credinţa că natura şi sufletul, existenţa şi ideea sînt în contact chiar acolo unde par a se despărţi. In această uniune poetul regăseşte cîntecul de leagăn matern, starea de securitate şi armonie a inconştienţei din acel timp "прежде" (înainte), anterior audiţiei cîntecului de leagăn şi morţii mamei. Acesta este timpul de armonie zero, marcat de îmbrăţişare şi plutire, de legănatul braţelor materne şi braţelor universului.

Pentru a-l realiza Lermontov supune cuvintele unui intens proces de deconcretizare (proces impus de însăşi folosirea imaginii arhetipale a îngerului), plasează momentul genezei

Он душу младую в объятиях нес/Для мира печали и слез

şi timpul existenţial: И долго на свете томилась она

într-o sintaxă a sincroniei şi repetiţiei. Fraza poetică lipsită de variaţii intonaţionale şi de raporturi de subordonare, adevărată curgere în care unităţile sintactice se adaugă una alteia (prin juxtapunere sau prin intermediul lui и (şi) emfatic), traduce o ambianţă de voluptate şi fericire, reabilitează feminitatea. Acest mod de combinare a cuvintelor este activ nu numai la nivelul strofei, el structurează corpul întregii poezii care lasă senzaţia unei melodii neîntrerupte, legănătoare. Impresia melodică lăsată de cîntecul mamei susţine şi structurea fonică a poeziilor Казачья колыбельная песня, Измаил-Бей, Выхожу один я на дорогу, Когда волнуется желтеющая нива, Русалка.

Tainic şi misterios, vorbind despre necunoscut("чудный")

Scanned with CamScanner

şi necuprins; atît de aproape de tăcere sau murmur: „ И тихую песню он пел", cîntecul de leagăn rămîne principalul izvor al impresiei muzicale, cuvintele însoţindu-l sau identificîndu-se cu el în ecoul primitiv al lumii. Sub acţiunea acestui cîntec murmurat cuvintele îşi pierd funcţia nominativă, dar îşi păstrează virtuţile sonore, puterea lor de a sugera inexprimabilul: Есть речи-значенье /Темно иль ничтожно!/ Но им без волненья/Внимать невозможно("Есть речи", 1840, I, 49). Că Lermontov a fost conştient de valoarea simbolică a cuvîntului în sine, considerat ca unitate fonică, se poate vedea şi din acest pasaj dintr-o scrisoare: "(...) vraiment on devrait en écrivant mettre des notes au-dessus des mots"[83]. Este evident aici raportul dintre poet şi cuvînt, modalitatea lermontoviană de abordare a limbii care a generat ceea ce B. Eichenbaum şi V. Jirmunski numesc " напевная лирика"[84], poezie în care raportul semnificant-semnificat tinde spre o hipertrofiere a rolului laturii materiale a cuvîntului.

Datorită acestei tendinţe "lirice melodică" va converti orice fel de percepţii în percepţii auditive, va transforma structurile solide ale realului în structuri difuze, muzicale realizînd ceea ce Carlos Bousoño şi D. Alonso numesc "imagini ale semnificantului"[85] (Звуки, Русалка , Есть речи). Transferul este posibil atunci cînd intervin chipuri de fiinţe care-şi păstrează natura angelică în timpul şederii pe pămînt (copilul, femeia), obiecte care

---

83 Vezi М.Ю.Лермонтов , op.cit., IV, p.420.

84 Vezi Б.Эйхенбаум, Мелодика русского лирического стиха, p.8
В.Жирмунский, Вопросы теории литературы , Ленинград, p.93

85 Vezi Carlos Bousoño, Teoria expresiei poetice, Ed. "Univers", Buc., 1975, trad. Ileana Georgescu, studiu introductiv de Mircea Martin, p.20 şi D. Alonso, Poezie spaniolă, Ed. "Univers", 1977, trad. şi prefaţă de Sorin Mărculescu, p.257.

produc muzica (harfa,fluierul,clopotul), sau elemente legate de zbor (aripa).

In poezia Звуки, sufletul, aflat sub puterea atotstăpînitoare a muzicii, este purtat spre trecut care ia chipul femeii iubite. Fie ea Varvara Lopuhina, căreia poetul îi face două portrete,semnificative pentru apropierea lor de imaginea Graţiei-Inger (unul în stilul madonelor lui Rafael,celălalt, de o sobrietate monahală), sau altă femeie, ea, Iubita, este ecoul raiului, un semn al Sfîntului departe (spaţial şi temporal): Кто скажет мне ,что звук ее речей / Не отголосок рая? ("Я видел тень блаженства",I83I,I,229).

Glasul,ochii iubitei sînt percepute ca aluzii la patria pierdută, la un tărîm celest. De aceea,pentru a o numi poetul foloseşte atribute al căror sens tinde spre dominanta "pur","ceresc":" дева небесная"(fecioară a cerului)," дева чудная" (fecioară miraculoasă), "райская дева" (fecioară a raiului), "дивная простота"(simplitate divină).

In contextul acesta al construirii imaginii purităţii din realităţi ale lumii,accesului la puritate prin sunet (glas, cuvinte,cîntec, melodie) i se adaugă mişcarea ascendentă a privirii. Privirea atrage în cîmpul semantic al purităţii adjectivele de culoare şi de expresie: глаза твои лазурно-голубые("Слышу ли голос твой",I837,I,27);Как небеса твой взор блистает/ Эмалью голубой ("Как небеса",I837,I,28);, Глядит и небеса играют/ В ее божественных глазах ("Она поет",I837,I,28).

Izomorfismul albastrului,azuriului,luminosului cu melodia nocturnă (puritatea) este întărit de comparaţia ochilor cu stelele, stelele,la rîndul lor, aflîndu-se într-un paralelism de identitate cu cerul în poezia Небо и звезды :Их луч

небес,
и,как в родных краях,/Они блеснут звездами в небесах
("Очи Н.Н.",1830,I,250)

In alt context ele introduc verbul zborului: Светись,светись, далекая звезда,/(...)Я видел взгляд исполненный огня (...)Но как к тебе,к нему еще лечу ("Звезда", 1830,I, 147).

Ascensiunea ("лечу к"-zbor spre) în cazul acesta constituie călătoria în timp: уж он давно закрылся для меня , tentativa de stăpînire a primejdiilor timpului prin Iubire şi întoarcere spre copilărie.

Aceeaşi schemă a înălţării (purificării),cu aceeaşi semnificaţie, o regăsim în contemplarea zborului spimilor (Два сокола ,1829) Желание ,1831) sau a înălţimilor muntoase. Eroii lermontovieni frecventează înălţimile cu sentimentul suveranităţii (desprinderii mîndre şi orgolioase):(Демон,Измаил-Бей, Герой нашего времени),dar şi cu dorinţa de întoarcere în copilărie (Синие горы Кавказа ,1832, Кавказ ,1830). Semantica simbolicii muntelui se va grppa,deci, în jurul a doi centri de atracţie: separare şi comuniune în puritate şi simplitate.

Din asimilareq înălţimii cu puterea şi suveranitatea se naşte antropomorfismul imaginii muntelui (Спор) , prezentat cu atributele voinicului din eposul popular rus:"сторожевые великаны" (uriaşi de pază). Această asociere poate fi privită ca o unificare a spaţiului copilăriei.Caucazul, leagăn al anilor dintîi: Синие горы Кавказа(...) вы взлелеяли детство мое ("Синие горы Кавказа",1832,I,287).

este asimilat stepei,cu moşia bunicii, unde poetul a ascultat de la oamenii din popor, bîline şi poveşti. Asimilare favorizată şi de amintirea mamei (Кавказ) care conferă purităţii virile şi suverane a piscurilor căldura cuprinderii: "взлелеяли"(aţi legănat) şi sfinţenia jertfelnicului: munţii sînt altare ale naturii ("престолы природы") sau fumegă ca nişte altare ("курилися как алтари"). Fumul şi aburul dau profunzime luminii şi strălucirii pe care o emană muntele în culoare: albastru ("синие горы"), alb ("снеговые хребты"), diamantin ("алмазные грани") , roz sau auriu ("златые цепи", "светло-лиловые хребты") şi în linişte divină ("гордый мир"), aşa cum lacrima îndulceşte strălucirea ochilor, iar depărtarea în timp aduce reveria.

Atragerea tot mai insistentă a elementului feminin (acvatic) în cîmpul de semnificaţie al imaginii "patria eternă" deplasează sensul purităţii dinspre componenta ei "desprindere","separare","angelism", spre "comuniune" dinspre "zbor", spre "cuprindere" şi "lunecare". Această a doua ipostază semantică a "purităţii" este chemată de un alt moment privilegiat din viaţa poetului. Există în amintirile lui un ceas al înserării care a concentrat în el întîlnirea şi despărţirea, lacrima şi sărutul. Impresia acestui moment va fi agentul unificator al sunetului (glasului), lacrimii şi sărutului într-o variantă a imaginii "patria eternă" care vizează mişcarea de adaptare prin " соседство"(vecinătate): frăţie şi iubire. Pentru că viaţa este marcată de efortul rememorării melodiei divine, iar lacrima şi sărutul sînt resimţite ca un acces la divinitate, viaţa se măsoară în lacrimă şi sărut: Поцелуями прежде считал/Я счастливую жизнь мою (...) И слезами когда-то считал/ Я мятежную жизнь мою ("Поцелуями прежде считал",I830,I,294).

Fluiditatea lacrimii, legătura ei cu apa, element legă-
nător prin excelenţă, trimite la muzică, la izomorfismul la-
crimii (apei) cu melodia şi a melodiei cu sărutul, identificat
cu lacrima în acţiuni similare ("слезами считал"- „поцелуями
считал"). Acest izomorfism îşi găseşte expresia în comparaţii
simple de tipul: Она поет и звуки тают /Как поцелуи на устах
(" Она поет" ,1837,I,28) sau în comparaţii de dublă identifica-
re (lacrimă-sunet, sunet-lacrimă). Pentru eroul lermontovian
cîntecul devine o temă de efuziune, lumina lui. Întemniţat în-
tr-o mînăstire (Мцыри, Демон), închisoare (Сосед, Соседка)
castel (Литвинка) sau în propriai măreţie şi singurătate
(Еврейская мелодия, Пленный рыцарь , Демон) , el aude în cîntec
chemarea ţării natale, a timpului şi oamenilor de care este
despărţit prin ziduri înalte de întuneric. Nostalgic şi miste-
rios, cîntecul are o acţiune consolatoare, tradusă în lacrimi:
Я слушаю- и в мрачной тишине/ Твои напевы раздаются./
О чем они? Не знаю-но тоской /Исполнены-и звуки чередой/
Как слезы друг за другом льются ("Сосед", 1830,I, 23).

Ecoul lui, ajuns în partea cealaltă a zidului despărţitor se
cufundă în liniştea lacrimii care repetă mişcarea fluidă a su-
netelor: И кровь кипит- и слезы из очей / Как звуки друг за
другом льются.
Avem aici una din cele mai subtile şi muzicale imagini lermon-
toviene care egalează în putere de sugestie cunoscutele meta-
fore absolute: pînza, frunza, desertul. Apariţia lacrimii este
efectul consolator al cîntecului (luminii) asupra celui care
se roagă (Молитва) sau asupra celui ce-şi strigă solitudinea
în faţa divinităţii şi oamenilor (Еврейская мелодия , Демон).

Strigătul şi rugăciunea (invocare a luminii,gest ascensional) sînt însoţite în Еврейская мелодия de imaginea cîntecului-harfă de aur(" вот арфа золотая"), care, prin analogia subînţeleasă aripă-harfă, aduce în text vocabularul specific temei angelismului:"rai","înger","aripă":

Вот арфа золотая : /Пускай персты твои,промчавшися по ней,/ Пробудят в струнах звуки рая ("Еврейская мелодия.Из Байрона",1836,I,II); арфы звук крылатый / Как ангела таинственный полет / В нем воскрешал и слезы и надежды ("Сашка", II,86).

"Арфы звук крылатый"(sunetul înaripat al harfei) şi "ангела таинственный полет" (zborul tainic de îngeri), producătoare de armonie şi linişte,traduc aceeaşi temă a recuperării patriei pierdute. Dar vecinătatea cu "слезы" (lacrimi) şi " надежды" (nădejdi), le conferă pe lîngă sensul ascendenţei spre celest şi pe cel de scufundare,de dizolvare. Nu mai are loc o separare de terestru pentru ceresc, ci o reciprocă oglindire şi cuprindere a două realităţi de aceeaşi natură, a lui eu şi tu, prinşi în raporturi sintactice de inversare şi repetiţie,în care verbul intră deopotrivă cu sensul lui activ şi pasiv. Acest proces aglutinant,de lipire şi dizolvare a unei realităţi în alta, este surprins în metafore de dublă identificare (звуки-слезы,слезы-звуки) sau în verbe care traduc trecerea, lunecarea: " тают" (se topesc), "льются" (curg), "раздаются" (răsună). Repetarea situaţiei în care sînt prinşi subiecţii (eu) şi (tu) din poezia Сосед:

1. Я слушаю
И слезы из очей,
Как звуки,друг за другом
льются

2.твои напевы раздаются
И звуки чередой,
Как слезы, тихо льются,льются

este expresia comuniunii pînă la identificare,surprinsă şi în verbul "люблю" (te iubesc): Кто б ни был ты,печальный мой сосед,/ Люблю тебя ("Сосед", I,23).

Avem aici o variantă a metaforei ecoului şi oglinzii pe care Lermontov o va folosi pentru a dezvolta cel de al treilea sens al imaginii "patria eternă" care nu va fi legat atît de purificare,cît de fluiditatea dorinţei şi de întoarcerea la primordial. Acest sens al căutării (călătoriei) traduce dorinţa de a contopire cu natura care cheamă prin mişcarea balansat hipnotică a apei (Тростник ,1832,Желание ,1831,Русалка ,1832-1836,Мцыри ,1839,Тамара ,1841,Морская царевна ,1841, Тамань , 1841), norilor (Тучи,1837,) şi lanurilor (Когда волнуется желтеющая нива,1837).

Sutele de voci ale naturii au o existenţă simbolică precum existenţa naturii însăşi. Ele par a veni din depărtare, iar ecoul şi reverberaţia le amplifică, unindu-le în murmurul veşnic al lumii: trestia cîntă despre existenţa ei trecută (Тростник), rîul care vine din ţări îndepărtate spune o poveste tainică (Когда волнуется желтеющая нива), viscolul cîntă acompaniat de clopot (Русская песня) , vîntul mişcă strunele unei harfe uriaşe care poate întoarce timpul (Последний сын вольности) , păsările cîntă despre zîna apelor (Листок) . In acest murmur stă ascuns însuşi sufletul lumii pe care Lermontov îl percepe şi trahsmite cu o frăgezime şi simplitate a simţirii şi expresiei,comparabile dpar cu firescul şi profunzimea goetheană din "poeziile ocazionale" sau din "cîntecele naturii",incluse în Faust. Intîlnirea cu marele geniu al poeziei germane prin Goethe şi Schiller (direct sau prin interpretările libere ale lui Jukovski) nu este doar întîlnire de structuri congeniale ci şi receptare conştientă de către poe-

tul rus a unor structuri lirice (ritmice ,melodice,strofice) despre care vom vorbi mai tîrziu.

Avînd un sentiment atît de intim al mişcărilor esenţiale, de semnificaţie cosmică,Lermontov nu va folosi elementele naturii pentru a construi alegorii sau tablouri,studii de peisaj. Pentru că natura însăşi este pentru el o mare metaforă a vieţii, poetul va încerca să surprindă semnificaţiile acestei metafore în diferitele chipuri prin care natura se arată. Il vor interesa,îndeosebi,elementele mobile ale peisajului,elementele producătoare de unde,sunet,variaţii de lumină,formă,densitate. Dintre acestea un loc privilegiat îl ocupă apa şi norii.

Adîncul tăcut,suprafaţa generatoare de mişcare şi sunet conferă apei puteri enigmatice şi mister,pe care poezia lumii le-a tradus în mitul peştelui-sirenă. Lermontov n-a putut trece pe lîngă acest motiv tradiţional al poeziei,mai întîi pentru că, structural,este un om al stărilor de tranziţie, o sensibilitate atrasă de mobil şi fluid, apoi, pentru că în creaţia populară rusă, pe care a cunoscut-o şi preţuit-o,motivul este unul din cele cu frecvenţă remarcabilă. Că motivul peştelui-sirenă nu este simplu accesoriu romantic ci componentă esenţială a gîndirii poetice lermontoviene ne-o demonstrează însăşi frecvenţa lui ridicată (Листок, Русалка, Морская царевна, Тамара, Мцыри ,Тамань).

Dat fiind că mişcarea legănătoare a apei este identificată în sensibilitatea poetului cu îmbrăţişarea şi cîntecul de leagăn matern,motivul peştelui-sirenă va fi dezvoltat în constelaţia semantică a melodiei nocturne. Frumuseţea şi puterile demonice ale apei,nu vor avea,deci,o semnificaţie malefică (excluzînd situaţia din Тамара) ele vor fi simboluri ale unui spaţiu paradisiac la care se accede prin uitare şi cufundare în psihism primitiv. Oprirea vrăjită a privirii pe supra-

faţa mişcătoare a apei,precum şi pătrunderea ei în adîncuri răpeşte puterea de determinaţiune,cufundă conştiinţa în acele stări de trăire pură în care omul percepe viaţa şi misterul naturii şi,în uitarea de sine,e tentat să adere la ea. Cîntecul apei cheamă la renunţare,la o existenţă netulburată de gînd sau simţire: Дитя мое,/ Останься здесь со мной:/ В воде привольное житье/ И холод и покой ("Мцыри", II,68).

Obosit de "arşiţa vieţii",omul poate asculta chemările răcorii şi liniştii ("холод и покой")dar le simte străine,pentru că, prin conştiinţă, şi-a depăşit condiţia naturală şi s-a raliat unei lumi pe care singur şi-a creat-o. Prilej de mîndrie şi nefericire pentru eroul lermontovian. Mîndru de puterile sale,pe care le simte egale cu cele ale naturii, el nu şi le poate exercita decît condamnîndu-se la înstrăinare şi distrugere.

Iată de ce unitatea omului cu natura e percepută în planul posibilului,acolo unde se situează visul şi mitul (Мцыри) , dorinţa (Желание)şi uitarea (Выхожу один я на дорогу).

Din întîlnirea dorinţei de a accede la esenţe (cufundarea în adîncuri) şi a imposibilităţii actualizării acestei dorinţe în naştere o situaţie de pură irealitate, transpusă într-o atmosferă de sonoritate dulce,de plenitudine incantatorie a misterului. Introducerea narativului în majoritatea poeziilor care dezvoltă motivul peştelui-sirenă a putut da unor exegeţi impresia că se află în faţa argumentului care le permite să caracterizeze perioada 1836-1841 ca perioadă realistă în creaţia lui Lermontov. In realitate, elementul narativ are cu totul alte funcţii aici.

Referirea la date ale lumii externe şi obiectivarea

acesteia în narativ este doar prilej de a face să vibreze nedefinitul interiorității, de a transmite stări de trăire pură (înstrăinare, nostalgie, tentația esențelor), de a supune limbajul unui proces de maximă sublimare și cristalizare. Subiectul, obiectul și predicatul narațiunii sînt în relații, deopotrivă, fictive și reale, din interacțiunea lor născîndu-se o ficțiune reală sau o irealitate mai veridică decît lumea - muzica. Așa se explică de ce, deși structurată pe un subiect clar, această poezie este pur lirică[86] iar puterea ei formativă se îndreaptă spre virtuțile simbolice și muzicale ale limbajului cînsiderat în sine. In Русалка și Тамара , frggmente ale realului - tînărul mort, Tamara și victimele ei, rîul, norii, stînca, malurile - sînt prinse în raporturi simbolice multiple al căror sens este misterul cîntării și feminității. Acest sens se naște din folosirea savantă a succesiunii tipurilor de mișcare a elementelor naturale, prin crearea unor structuri ritmico-intonaționale inedite, prin desemantizarea vocabularului. Cu alte cuvinte, narativul este supus aici unui puternic impuls de liricizare, activ la toate nivelele, dar manifestat cu maximă forță la nivelul ritmico-intonațional.

Mișcarea ritmico-intonațională a textului devine reflex al mișcării originare a elementelor care se caracterizează prin monotonie, sugestii hipnotice, repetare și dedublare. In consecință, ea va consta din succesiunea unor măsuri ritmice lungi și monotone (amfibrahul sau anapestul) care antrenează sintaxa și structura compozițională în deplasări line, de sens

86 Bielinski numește poeziile amintite " чисто художественные стихотворения"(В.Г. Белинский, Стихотворения М.Лермонтова . Полное собрание сочинений , Изд.Акад Наук, Москва, 1954, IУ, 517)

ascendent, descendent şi circular. Fenomenul a fost observat şi comentat cu multă finețe de B.Eichenbaum[87], care a găsit, pentru a-l defini, o expresie căreia analiza noastră îi datorează mult:" отраженная мелодика" (melodică reflectată), adică melodică generată de paralelismul: ritm, sintaxă, intonație. Paralelismul perfect între mişcarea ritmică şi cea intonațională este susținut de o gamă bogată de figuri eufonice la nivelul versului, strofei, poeziei în întregul ei (crearea dipodelor şi însoțirea acestora de rime interioare, plasarea ingambamentelor în aceeaşi poziție în cadrul şirului ritmic sau sintactic, introducerea intonației emfatice şi dezvoltarea unor lungi perioade sintactice, repetarea unor versuri şi a unor strofe, etc.).

Efectul poetic al [illegible] ritmice amintite este sporit de faptul că, fiind atît de rar folosite în poezia rusă[88], ele acționează cu puterea elementului surpriză. Deşi folosite de

87 Vezi Б.Эйхенбаум, Мелодика русского лирического стиха, Петербург, 1922, p.95

88 Vezi, în privința specificului prozodiei ruse, excelentele studii asupra teoriei versului, istoriei versificației ruse şi versificației în general, semnate de prestigioşi reprezentanți ai şcolii formale ruse sau de alți cercetători:

В.Жирмунский, Теория стиха, "Сов.писатель", Ленинградское объединение, 1975 [illegible] (volumul cuprinde lucrări şi articole scrise între anii 1921-1928); А.Белый, Символизм, Москва, 1910; Д.Г.Гинцбург, О русском стихосложении, Петроград, 1915; В.Брюсов, Наука о стихе. Метрика и ритмика, Москва, 1919; Б.В.Томашевский, Русское стихосложение, Пг., 1923; О стихе, Ленинград, 1929; Стилистика и стихосложение, Ленинград, 1959; Б.Эйхенбаум, Мелодика русского лирического стиха, Петроград, 1922; Г.Шенгели, Техника стиха, Москва, 1960; В.Е.Холшевников, Основы стиховедения. Русское стихосложение, Ленинград, 1962

V.A.Jukovski în primele două decenii ale secolului al XIX-lea pentru a traduce şi adapta texte din literatura romantică germană, în anii în care Lermontov scria Ангел sau Русалка (după 1830), amfibrahul şi anapestul erau încă resimţite ca incompatibile cu ritmul şi accentul fonic rusesc. Nici mai tîrziu aceste măsuri ritmice n-au devenit o obişnuinţă pentru poezia rusă care va apela la ele în perioadele de căutare a maximei poeticităţi şi de orientare estetizantă (în aşa numita perioadă a "poeziei pure", pentru care reprezentativ ni se pare poetul F.I.Tiuteev, cunoscător şi admirator al poeziei germane culte şi populare, şi în perioada simbolistă, din care reţinem numele lui V.Briusov şi A.Blok, amîndoi continuatori ai experienţei lermontoviene în domeniul versificaţiei).

In folosirea anapestului şi amfibrahului, Lermontov a fost stimulat de contactul îndelungat cu poezia germană, din care a şi tradus[84], dar este evident că această experienţă vine în întîmpinarea unor căutări de modelare şi structurare a limbajului poetic care să transmită valori de semnificaţie de maximă esenţialitate. Limba rusă, mlădiată şi finisată de Puşkin în măsurile iambice şi trohaice tradiţionale, este supusă de Lermontov altor exigenţe ritmice care-i conferă calităţi specifice limbilor romanice sau germanice, sporindu-i expresivitatea şi muzicalitatea.

---

84 Lermontov a experimentat aceste măsuri ritmice în traducerea din Ziedlitz (Das Geisterschiff - Воздушный корабль, Goethe (Ueber allen Gipfelu ist Ruh - Из Гете), Heine (Ein Fichtenbaum steht einsam - На севере диком стоит одиноко ; Sie liebten sich beide - Они любили друг друга так долго и нежно, Schiller (An Emma - К Нине ; Der Handschuh - Перчатка, Das Kind in der Wiege - Дитя в люльке, etc.

Putem spune că Lermântov obţine efecte poetice printr-o dublă abatere: de la sistemul limbii şi de la tradiţiile poeziei ruse, ameninţate de canonizare prin prestigiul creaţiei lui Puşkin. Dintre acestea, remarcabil ni se pare nu numai efectul de sporire a "forţei şi acutităţii" limbajului poetic, remarcat de B.Eichenbaum[95], ci şi acela al sugerării unei pure irealităţi, al trahsmiterii misterului esenţelor prin dublarea lumii aparenţelor cu un univers inversat, din poeziile Русалка, Тамара şi din cîntecul peştişorului de aur din poemul Мцыри.

Natura, indusă la un element abuziv care o rezumă (apa, norii), este prinsă într-un proces de dedublare şi repetiţie care o concentrează, transformînd-o într-o substanţă intimă şi de esenţă; spaţiu primordial (al naşterii în iubire şi moarte). Dedublarea şi repetiţia se vor baza pe jocul de identităţi, pe multiplicarea lui unu (reflectare, ecou, reverberaţie), pe alăturarea de realităţi incompatibile şi crearea unei situaţii artificiale (plasarea făcutului - palate, construcţii - în universul virgin acvatic). Prin aceste procedee se dublează chiar simbolurile acvatice şi frecvenţa lor, fapt ce permite poetului să creeze timpul narativ al baladei în spaţiul liric al imaginii "patria eternă", să-i confere acesteia un caracter cumulativ extensiv (diferit de caracterul cumulativ intensiv al imaginii "тощий плод до времени созрелый" pe care am analizat-o într-un capitol anterior).

La realizarea acestui tip de imagine concură toate nivelele textului, dar este evidentă importanţa pe care o capătă nivelul ritmico-intonaţional. Succesiunea gradelor de in-

95 Vezi Б.Эйхенбаум, Мелодика русского лирического стиха, Петербург, 1922, p. 91

tensitate,alternanţa dintre acumulare şi descărcare a tonusului intonaţional la distanţe lungi, posibilitatea de a modifica tonul nu numai pe silabele accentuate,ci şi pe silabele neaccentuate,cărora li se conferă durată,toate acestea fac din amfibrah şi anapest măsuri ideale pentru dezvoltarea metaforei acvatice (Русалка,Тамара) , a metaforei somnului (Cîntecul peştişorului de aur), precum şi pentru structurarea formelor lirо-epice ale textelor amintite.

Poezia Русалка se deschide printr-o mişcare largă, rotitoare pe orizontală: Русалка плыла по реке голубой (I,1o), însoţită de o uşoară deplasare pe linie ascendentă: И старалась она доплеснуть до луны /Серебристую пену волны.

Mişcarea lină,de plutire a sirenei este repetată de mişcarea norilor pe cer care,la rîndul ei, este reflectată (repetată) de oglinda apei: И шумя и крутясь колебала река /Отраженные в ней облака.

Reciproca reflectare: mişcarea plutită a sirenei - plutirea norilor, plutirea norilor - legănatul apei creează un spaţiu sferic al intimităţii şi cuprinderii, răsturnat în adîncurile apei şi dublat de imagini ale securităţii: casa, sărutul,somnul: Там хрустальные есть города ;// И там на подушке из ярких песков/(...) Спит,витязь ,/(...)И в чело и в уста мы в полуденный час/ Целовали красавца не раз(I,IO).

Acestui şir de repetiţii şi dedublări i se adaugă o nouă inversare. Sirena cîntă şi sunetul glasului ei se loveşte de malurile înalte ale rîului care vibrează în ecou,aşa cum unii se fac ecoul mişcărilor apei,iar apa oglindeşte mişcarea norilor pe cer: И пела русалка - и звук ее слов /Долетал до крутых берегов . Intreaga poezie ne apare astfel ca o

înşiruire, într-o sintaxă a inversării şi repetiţiei, de imagini reflectînd o singură secvenţă:"русалка плыла" - rusalca plutea. Succesiunea aceasta de identităţi conferă imaginii fluiditate,irealitate şi vag, îi permite să se dezvolte deopotrivă în sincronie şi diacronie,îi deplasează sensul de la concret şi uman spre pură idealitate şi inuman.

Divizarea versurilor în dipode,subliniate de prezenţa rimelor interne, şi renunţarea la relaţii sintactice de subordonare creează acea monotonie muzicală sintactică şi intonaţională, despre care vorbeau D.Gkinzburg şi B.Eichenbaum[91], întregesc senzaţia de dizolvare şi irealitate:

A(a)

I	II
Русалка плыла	по реке голубой
Озаряема	полной луной

Б(а)

I	II
И шумя и крутясь	колебала река
Отраженные	в ней облака

Tonul blînd,fluiditatea frazelor melodice se prelungesc în ecourile dulci ale "rimelor lichide"(cum le numeşte însuşi Lermontov[92]) în -ой, -ей; -ю, -а; repetate în rime interne în formaţii triplete, ca în exemplul de mai sus: русалка -плыла-озаряема;голубой-полной -луной;шумя-крутясь -отраженные;колебала- река-облака.

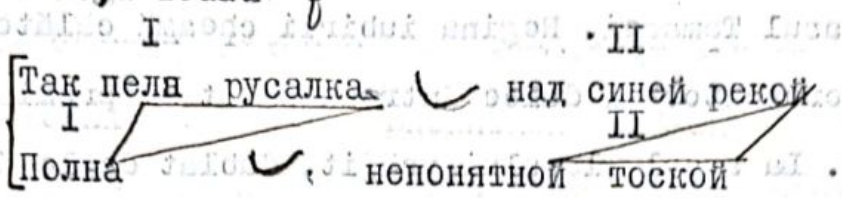
Revenirea aceloraşi grupuri de sunete la

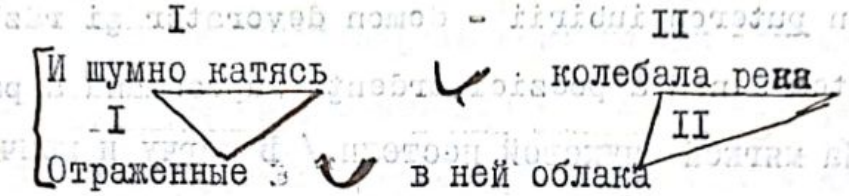
---

91. Vezi Д.Г.Гинцбург, op.cit.,p.132 şi Б.Эйхенбаум, op.cit.,p.95

92. In poemul Сказка для детей Lermontov îşi mărturiseşte astfel preferinţa pentru aceste rime pe care le asociază cu "asonanţele triple": Я без ума от тройственных сосзвучий/От влажных рифм, как например на -ю(II,126).

intervale regulate în formaţii închise repetă,la nivelul versului şi strofei, structura inelară a poeziei care în ultima strofă reia,aproape identic, primele două versuri din prima şi respectiv,a doua strofă:





Folosirea asonanţelor а, у şi alteraţiilor о, п, л (ca şi folosirea rimelor lichide şi rimelor interne grupate în triplete) ne îndreptăţesc să deslugim o valorificare conştientă a nuanţelor vocalelor şi afinităţilor consoanelor, un punct de vedere modern asupra cuvîntului poetic considerat în sine. Apelul conştient şi insistent la auditiv, în textul analizat, pregăteşte perceperea lăuntrică a multiplelor straturi de semnificaţii din care se constituie imaginea spaţiului primordial. Cuvintele construiesc în vibraţiile lor asociative un spaţiu continuu şi rotund,intim, dar în acelaşi timp de o dulceaţă şi puritate inumană,misterioasă.Rusalca,norii,cîntecul, malurile, tînărul adormit traduc misterul pur,magia mişcării legănate şi feminităţii.

Aceeaşi convertire a realului în ireal şi magic prin mişcări ample,legănate,care se dedublează şi se inversează,ne întîmpină în poezia Тамара(1841). Legătura imaginii apei cu fluiditatea dorinţei fiind mai evidentă în această poezie, mitul peştelui-sirenă se dezvoltă într-un context narativ care subliniază ardenţa şi demonia iubirii carnale,context care

trimite abuziv la motivul Lorelay-Cleopatra.

In ceasul tîrziu al nopţii,ceas adecvat cufundării şi anulării, din vîrful unei stînci scăldate de valurile Terekului se aude glasul Tamarei. Regina iubirii cheamă călătorii cu glasul ei poruncitor şi dulce într-un palat al promisiunilor şi posibilelor. La auzul glasului vrăjit, dublat de legănarea dulce a apei şi de lumina aurie a palatului, voinţa omenească eşuează,cade în puterea iubirii - demon devorator şi răzbunător. Materialitatea densă a poeziei,ardenţa supraumană a pasiunii carnale: На мягкой пуховой постели,/ В парчу и жемчуг убрана,/Ждала она гостя(...)/ Как будто в ту башню пустую/ Сто юношей пылких и жен / Сошлися на свадьбу ночную,/ На тризну больших похорон (I,89) instaurează promisiunea şi strigătul iubirii într-o imensitate golită de suflul vieţii. Lumea reală: stînca,rîul,Tamara,interiorul palatului, îşi suspendă prezenţa pentru a lăsa loc solitudinii fiinţei umane pe care dragostea,închizînd-o în ea însăşi, o imobilizează în moarte: Сошлися на свадьбу ночную/ На тризну больших похорон (I,89).

Realul temporal al narativului (succesiune de gesturi şi întîmplări) este anulat aici de reflectarea acestuia în vegnicul timp al valurilor şi în melodia lor neîntreruptă. Timpul nou creat totalizează dragostea,devenirea şi moartea: Волна на волну набегала,/ Волна погоняла волну. Liniştea somnolentă a naturii,murmurul ei armonios,care cuprinde în moarte, vin să supradetermine valorificarea morţii însăşi ca promisiune a vieţii şi iubirii (după ce viaţa şi iubirea fuseseră promisiuni ale morţii): " свадьба"nunta - "похороны"- înmormîntarea): Так сладко тот голос звучал,/ Как будто восторги свиданья / И ласки любви обещал(I,89).

Triada: cîntec,viaţă,moarte readuce în prim plan sensul matern al cîntecului. De aceea,cîntecul matern care a legănat geneza (Ангел)revine în poezia Выхожу один я на дорогу (1841) în motivul " сладкий голос"- glasul dulce, alinător al somnului în moarte - însoţit de imaginea arborelui vieţii " дуб"(stejar): Чтоб всю ночь,весь день мой дух лелея,/ Про любовь мне сладкий голос пел,/ Надо мной чтоб вечно зеленея / Темный дуб склонялся и шумел (I,94).

Instalarea în liniştea cosmică prin negarea negaţiei: " уж не жду"(nu aştept,nu doresc) - " я б желал"(aş dori), subliniată de unitatea melodică şi sintactică a ultimelor două strofe ale poeziei Выхожу один я на дорогу nu este o tăgăduire a omenescului în favoarea unei predestinări abstracte, absolute, ci mărturisirea ataşamentului faţă de mişcarea vitală a fiinţelor şi lucrurilor: Я б желал навеки так заснуть,/ Чтоб в груди дремали жизни силы,/ Чтоб дыша вздымалась тихо грудь (I,94).

Semnificativă pentru această nouă direcţie a imaginarului lermontovian este întoarcerea la viaţă, la moartea omenească a eroului din poemul Мцыри , care, ieşit din cercul de vrajă al cîntecului peştişorului de aur,îşi împlineşte destinul de om. Traseul imaginar al "patriei" va străbate acum concretul colorat şi intim al lumii, a cărei energie mobilă cheamă la adaptare şi aclimatizare la condiţia temporală. Prelungire a fiinţei în lucrurile lumii, prin privire, această direcţionare a imaginarului modifică semantica purităţii, pe care o va traduce în substantive şi atribute ale mişcării,ingenuităţii şi simplităţii.

Noua atitudine lermontoviană nu se încadrează în rousseauism,chiar dacă,pentru a se exprima, ea recurge la imagini ale primitivismului,exoticului şi asocialului. Visului

rousseauist de întoarcere la natură şi omul natural Lermontov îi adaugă conştiinţa istorică a imposibilităţii revenirii prin evadare din social:" закону природы,который для нас не годится с тех пор,как мы выдумали свои законы."(Вадим ",IУ,2II)

Imprejurarea determină apariţia unor tendinţe de structurare contrastivă în cadrul structurii armonice univers-eu. Aceste tendinţe scot treptat eul din spaţiul rotund al armoniei şi, plasîndu-l în ipostaza de înregistrator şi martor,pregătesc o altă constelaţie de imagini al căror sens va fi acela de cucerire şi transformare a realului prin luptă şi creaţie.

Al patrulea moment semantic al imaginii "patria eternă" este,deci,un moment de tranziţie,marcat de atragerea masivă a concretului,diversului şi mişcării în cîmpul ei de semnificaţie. Din culori,nuanţe,sunete,mişcări,forme se construieşte un timp al vieţii,o ritmicitate care devine simbol al inepuizabilei multiplicităţi şi afirmare a vieţii.

Privirea poetului se opreşte acum la suprafaţa lucrurilor, înregistrează aspectele lor familiare,imediat perceptibile. Fără a se ridica spre spaţii albastre interstelare sau să coboare în lumea de taină a primordialului,ea descoperă modelul divin în chiar spaţiul înconjurător. Acest model cuprinde natura şi fiinţa care,supuse aceluiaşi dinamism vital cosmic, formează un organism, un tot armonic căruia poetul îi spune " мир божий"(lumea lui dumnezeu) sau "храм"(sanctuar). Sînt expresii care rezumă o serie sinpnimică a cărei dominantă semantică este "sfinţenia". Cu acelaşi grad de abstractizare se foloseşte expresia "ковром" (ca un covor) care introduce sensurile de intimitate,diversitate (în culoare,mişcare,sunet),

ţesătură, unitate la care se adaugă " нравы дивной простоты" (obiceiuri de o divină simplitate) şi " ребячий лепет" (gîndurit de prunc). Pentru că toate expresiile amintite definesc aceeaşi realitate - lumea simplă a Caucazului, trăind în legea sîngelui şi morţii - ele intră în raportul de sinonimie şi reversibilitate.

Fiinţa umană, considerată a fi emanaţie a divinului, rezumă toate aceste semnificaţii şi raporturi în luminozitatea trăsăturilor (" светлые черты"), simplitate duioasă (" милая простота"), necunoaştere copilărească (" веселья детского полна" firesc şi vivacitate a mişcării (" свободы резвое дитя") (Tamara în Демон , Gruzina în Мцыри , Bela în Герой нашего времени , Zara în Аул-Бастунджи, Измаил-Бей). Legătura organică dintre fiinţa fizică a omului şi natură este sugerată de folosirea unui vocabular comun pentru a numi caracteristici, acţiuni aparţinînd naturii şi omului, fără ca prin aceasta să se ajungă numaidecît la personificarea naturii. Domină substantive şi atribute care surprind ingenuitatea:Ручья ребячий лепет ("Мцыри",II,67);И улыбается она/Веселья детского полна ("Демон", II,I40),

vitalitatea excepţională: "немолчный ропот,вечный спор "; "Что Средь этих стен/Могли бы дать вы мне взамен/ Той дружбы краткой, Но живой /Меж бурным сердцем и грозой? ("Мцыри ",II,56),

virginitatea solului exotic în exuberanţa culorilor şi imensitatea spaţiilor.

Depărtarea în spaţiu: " далекий край" (ţinut îndepărtat) se asociază cu depărtarea în timp: " прежде"(înainte), "детство", (copilărie),astfel peisajul exotic asiat devenind natură preistorică,priveliştea a primei zile a creaţiei cînd

elementele,încă într-o divină dezordine şi libertate,se mişcă cu o vigoare gigantică.Rîuri cumplite se prăvălesc de pe stînci: Терек воет дик и злобен/ Меж утесистых громад/ Буре плач его подобен("Дары терека",I,39), păduri nesfîrşite se leagănă în vînt: Все лес был ,вечный лес кругом ,Страшней и пуще каждый час("Мцыри",II,58), pustietăţi seculare stăpînesc munţii, prăpăstiile lor ameţitoare şi stepa: на краю/Грозящей бездны я лежал,/Где выл ,крутясь,сердитый вал(""Мцыри",II,58).

Cum s-a putut vedea în exemplele prezentate, elementarul şi esenţialul este căutat în impulsul vital pur şi simplu. Acesta ne este sugerat nu prin inducerea naturii la un singur element care s-o rezume,ci prin prezentarea unui complex de realităţi,care,funcţionînd în concomitenţă,alcătuiesc firea,viaţa în forma ei cea mai pură: И блеск ,и жизнь,и шум листов,/Стозвучный говор голосов,/Дыханье тысячи растений!("Демон",II,I38).

Puţini artişti şi filosofi au ridicat viaţa la rangul de sinteză supremă a tuturor polarităţilor aşa cum a ridicat-o Lermontov. Cuvintele derivate de la rădăcina "жи-" : "жизнь "(viaţă), "жить "(a trăi), "живой "(viu,vioi), "жизненный "(vital), "жизнерадостный "(cu dragoste de viaţă) au o frecvenţă deosebită în textele care dezvoltă această a patra variantă a imaginii "patria eternă". Ele manifestă o mare libertate în asocierea lor cu alte cuvinte. Contextul poetic din Демон , de exemplu, le pune în sinonimie perfectă cu derivatele de la rădăcinile "двиг" : " движенье " (mişcare), " подвижной " (mobil),"дет-" (дит-): " детский" (copilăresc),"детство "(copilăria)," дитя"(copil), "игр-":Играть" (a se juca),"играющий" "(jucăuş) : И улыбается она/Веселья детского полна/(...) Но луч луны ,по влаге зыбкой/Слегка

играющей порой ,/ Едва ль сравнится с той улыбкой/ Как жизнь ,как молодость ,живой/(...) И были все ее движенья Так стройны ,полны выраженья, /Так полны милой простоты ("Демон", II,I40).

Sensul mobilităţii şi vitalităţii este realizat nu numai prin folosirea seriei sinonimice amintite,ci şi prin plasarea în acelaşi şir sintactic a unui număr sporit de verbe şi forme verbale (participiale şi gerundivale),prin alăturarea realului divers (în *gen* , *regn*, calitate,cantitate). Perceperea diversului în unitate este marcată de folosirea unor cuvinte compuse,de expresii cuprinzînd cuvinte cu valoare cantitativă: "стозвучный"(cu sute de modulaţii)," разноцветный" (pestriţ, divers,colorat), "звонко- бегущий"(rostogolindu-se în susur), "дыханье тысячи растений" (respiraţia a mii de plante), "миллионом черных глаз"(cu milioane de ochi negri), de succesiunea unor substantive sau adjective de culoare, care surprind strălucirea,luminozitatea:"блеск","сверканье" (strălucire,strălucire), "жемчужный" (perlat), "алмазный" (diamantin), "излучистый" (strălucitor), "мелькающий" (licăritor), "цветной" (colorat),"узорный"(colorat,împodobit), "златой" "золотой","золотистый"(auriu), "румяный"(rumen),"радужный" (în culorile curcubeului). In strălucire şi diversitate stă puritatea pe care Lermontov o asociază lumii fizice aşa cum o asociase lumii spiritului.

Dacă în cazul imaginii înger-maternitate-generă căldura era atuziv constitutivă purităţii,acum puritatea se identifică în întregime cu căldura (mişcare,strălucire). Spaţiul cald şi intim al naturii: Я вопрошал природу ,и она/ Меня

в свои объятия приняла ("Отрывок",1831,232),

este dublat de spaţiul închis al căminului: "сакля"- colibă. Coliba este o continuare a stîncii: Казалось, приросли к скале/ Две сакли дружною четой ("Мцыри", II,60)

şi nu o construcţie,iar focul şi lumina lui sînt un reflex al mişcării şi luminozităţii naturii: Над плоской кровлею одной/ Дымок струился голубой (II,60); В знакомой сакле огонек /То трепетал ,то снова гас... (61).

Sentimentul totalităţii lumii şi rigoarea devenirii formale structurează această a patra variantă a imaginii "patriei" în enunţuri poetice enumerative. Gesturi,lucruri,calităţi se juxtapun în serii omologice care acoperă lungi secvenţe lirice . Jocul de rezonanţe în cadrul unei secvenţe şi apoi între secvenţe stabileşte o continuitate care restituie sensul de totalitate a lumii. Imaginea nu se construieşte, deci,prin apropierea a doi sau mai mulţi termeni (în comparaţie sau metaforă),ci prin enumerarea de date care pot prezenta aspectele cele mai variate,dar care la o examinare atentă îşi revelă identitatea discretă, apartenenţa la aceeaşi familie ideală. Unitatea secvenţelor lirice în acest caz nu rezidă doar în experienţa poetului,ci şi în natura şi analogia datelor şi,mai ales, în exersarea rigorii şirului semantic şi ritmico-sintactic care ordonează,fără să sărăcească,bogăţia şi dezordinea divină a naturii.

Structura compoziţională a poemului Мцыри , pe care-l putem considera adevărat poem al vieţii şi naturii,ca şi aceea a cîtorva cînturi din poemul Демон (III,IV,partea întîia, III,IV, partea a II-a) se bazează tocmai pe succesiunea unor astfel de şiruri enumerative,de mari secvenţe descriptive, introduse prin exclamaţii lirice,elemente copulati-

ve sau prin juxtapunere. Ordonarea elementelor în şirul enumerativ nu are ca efect estomparea,lunecarea sensurilor prin mai mulţi semnificanţi,ci menţinerea valorilor denotative ale cuvintelor,care intră cu toată claritatea şi capacitatea denominativă într-o mişcare ritmică pulsionară, marcată de accente tonice puternice şi de forţa rimelor masculine.

Natura, oamenii Caucazului, matricea familiei şi feminităţii - coliba - trăiesc în timpul etern cosmic pe fondul căruia timpul istoric al eului liric, martor şi povestitor, organizează structura epică a textului la nivelul fabulei.Ambele timpuri - timpul naturii şi timpul evenimenţial - sînt închise în timpul prezent al povestirii,prin care ni se relevă unitatea dorită eu-natură şi distanţa reală dintre ele pe care o impune însăşi prezenţa eului martor şi conştiinţa acestuia, stăpînită deopotrivă de visul întoarcerii şi de ideea imposibilităţii acesteia: Хотелось мне ...но я туда/Взойти не смел ("Мцыри",II,6I).

Cele două verbe: " хотелось мне"(aş fi dorit) şi " я не смел" (dar n-am îndrăznit) rezumă dialectica relaţiei eu-natură pe care Lermontov o exprimă în verbe ale cuprinderii,venirii, apropierii: Она меня в свои объятья приняла (m-a primit în braţele ei);"О, я как брат/ Обняться с бурей был бы рад";" Тогда к потоку с высоты /(...)спускаться начал şi în expresii ale plecării,depărtării,trecerii,înlesnite de mişcarea fizică sau de cea a imaginaţiei:"Я цель одну,/ Пройти в родимую страну,/ Имел в душе";" Внизу Арагва и Кура/ (...) Бежали дружно и легко.../ До них мне было далеко!"; Сребристый голосок/ Мне речи странные шептал/И пел,и снова замолкал"("Мцыри").

Distanţa eu-natura primordială este subliniată în poeziile

Спеша на север,1837,Валерик ,184o, de înzestrarea eului cu date caracteristice legate de apartenenţa naţională,socială şi temporală,date separatoare care atrag în cîmpul imaginii "patria" concretul satului rusesc (Русская песня ,1831, Песня ,1831, Родина ,1841) şi eul liric - personaj, reprezentat de omul simplu ("простой человек" (Бородино ,1837, Завещание,184o). Vedem în aceasta expresia unei mai largi deschideri a sinelui individual către lume care permite nu numai încorporarea în eu a naturii ci şi asimilarea de către acesta a altui eu sau aderenţa lui la alt eu. Imprejurarea îmbogăţeşte sensul imaginii patriei cu valori semantice legate de ideea destinului uman care apasă cu aripi de plumb, de ideea durerii şi revoltei, aducînd noi modalităţi de exprimare a eului liric şi de organizare a discursului poetic.

Aderenţa pasionată la material şi uman este marcată, mai întîi, de atragerea în spaţiul lingvistic şi psihologic al eului a elementului folcloric gruzin (Казачья колыбельная песня ,184o) şi rusesc (Воля ,1831, Узник ,1837, Соседка, 184o), apoi de obiectivarea eului liric al autorului pînă la deplina identificare cu omul simplu. Are loc procesul pe care cercetătorul Д.Е.Махімоу îl numeşte " демократизация лирического"я"[93] proces care implică, pe de o parte, însuşirea de către eroul liric a viziunii poporului asupra vieţii, pe de alta, extinderea complexului de trăiri caracteristice eroului liric lermontovian asupra omului simplu. Intîlnirea celor două realităţi este marcată de o serie de fenomene care vor duce la modificarea discursului liric. Mai întîi, deschiderea eului au-

93 Vezi Д.Е.Максимов, Поэзия Лермонтова, Москва-Ленинград, 1964, p.156

tprului spre alt eu e sesizabilă în chiar folosirea unor procedee şi imagini specifice poeziei populare. Afirmaţia ar putea părea nejustificată. Noi considerăm că în această opţiune a poetului nu avem de-a face cu o stilizare menită a actualiza doar spaţiul eului, ci cu asimilarea organică de către acesta a complexului de valori estetice, etice şi psihologice pe care-l aduce imaginea folclorică şi tradiţionalismul procedeelor prin care ea fiinţează. Faptul artistic însuşit, atrage după sine şi subiectivitatea (fie ea şi colectivă) care l-a creat. Adăugîndu-şi şi eul care-l primeşte, acesta devine spaţiu de tensiune a lui eu şi celălalt (celălalt fiind sinteza unui eu şi a unei realităţi). Se instituie astfel o secretă tensiune între doi subiecţi (eul poetului şi eul poporului) care va prilejui fie actualizarea eului liric lermontovian în spaţiul de rezonanţă al poeziei populare (Желтый лист ,1831, Воля ,1831), fie actualizarea eului poporului în spaţiul de rezonanţă al matricei poetice lermontoviene (Бородино ,1837, Завещание ,1841).

Pentru prima variantă a întîlnirii eu-altul este caracteristică menţinerea liricului în aria tradiţională a genului, susţinută de folosirea limbajului şi ritmului popular, a procedeelor tematice şi compoziţionale specifice poeziei lirice populare. In cazul acesta elementul activ al imaginii va fi paralelismul bazat pe similitudinea de situaţii din lumea naturii şi viaţa omului, ca în poezia Желтый лист : Желтый лист
I II
-O стебель бьется /Перед бурей:/ Сердце бедное трепещет/Пред несчастьем (I,230).

După cum se poate vedea, Lermontov apelează aici la un paralelism pozitiv pe care-l dezvoltă apoi în secvenţe strofice paralele după procedeul cunoscut din lirica populară. Dezvoltarea celor doi termeni ai paralelismului: "желтый лист" şi "сердце бедное" în strofe paralele prilejuieşte accentuarea

unor tendinţe ritmice şi intonaţionale care anunţă fenomenul de "prozaizare" a liricului. Ritmul abrupt, supus intonaţiei vorbirii, rupe unitatea versului în secvenţe inegale, apropiindu-l de versul liber. Pe fundalul convenţiei ritmice aşteptate şi anunţate de prima strofă, această trahspunere a intonaţiei şi ritmului vorbirii se detaşează ca abatere, absolut necesară în-formării sensului de simplitate, zbucium şi asumare a existenţei: Что за важность ,если ветер/Мой листок одинокой/Унесет далеко,далеко,/ Пожалеет об нем /Ветка сирая(I,231).

Renunţarea la rim subliniază şi mai apăsat tendinţa de anulare a paralelismului ritmic, inserarea în liric a prozaicului şi banalului, care în poeziile Родина 1841, Валерик ,184o, Завещание 1844, îşi asociază alte procedee de in-formare.

Unul dintre acestea ar fi notaţia exactă a detaliului şi combinarea lui cu alte detalii nu în vederea intensificării calităţii, ci în scopul obţinerii unei secvenţe descriptive obiective, ca în poezia Родина : Люблю дымок спаленной жнивы,/ В степи ночующий обоз,/ И на холме средь желтой нивы/Чету белеющих берез./(...) Я вижу полное гумно,/ Избу ,покрытую соломой,/ С резными ставнями окно (I,72).

Procedeul fusese deja folosit de Puşkin, care, pentru a-i sublinia inéditul şi poeticitatea, îl numeşte "прозаизм". In epoca lui Lermontov (de fapt, cîţiva ani mai tîrziu), el este resimţit tot ca o abatere de la poeticul tradiţional. Ca şi Puşkin, Lermontov foloseşte acest procedeu în mod conştient, stimulat de :" странная любовь" (iubirea stranie) pentru satul rusesc, pentru sărăcia şi măreţia austeră a peisajului nordic.

Este în această "странная любовь" o cuprindere deplină a vieţii, o recunoaştere a frumuseţii în tot ce ne înconjoară, o regăsire a patriei în ceea ce avem. Acest sens nou al patriei nu contrazice, ci completează puritatea, miraculosul şi liniştea patriei dorite. "Печальные деревни" (satele triste), atît de departe în plan denotativ de " чудесное" (miraculosul, neobişnuitul), sînt investite cu sensul frumuseţii şi sfinţeniei tocmai pentru că sînt percepute în reţeaua conotativă a imaginii "patria sufletului". ——>

<—— Opunînd reducerea treptată a imaginii, după tradiţia compoziţională a folclorului, Lermontov plasează în aceeaşi serie semantică: "печальные деревни" (satele triste), "изба" (bordeiul) şi " мужичок" (ţărănuşul). Cuprinderea realului în aspectele lui banale, umile: "люблю дымок"...(iubesc fumul...), alătură acestuia atributele familiarului, fraţietăţii şi solidarităţii întru viaţă şi durere: " ближние" (apropiaţi), "родные" (rude), " друг" (prieten), " семья" (familie). In spaţiul acestei solidarităţi şi universale frăţii, eul liric al autorului se contopeşte cu un alt eu, eul poporului, pe care poetul îl lasă să se manifeste în toată autenticitatea lui.

Eul poporului - eu liric şi, deopotrivă, narativ - se va manifesta direct în poeziile Бородино, 1837, şi Завещание, 1841. El va constitui nucleul activ al structurării unor forme lirice care împrumută procedee specifice dramaticului şi narativului. In această structurare liricul pare că se neagă pe sine, dar numai spre a se reconstitui în forma naraţiunii şi dialogului liric. ——

—— Renunţînd aproape complet la convenţiile poetice tradiţionale, Lermontov realizează în Завещание o poezie discursivă, de grad figurativ zero, în care tensiunea poetică

este generată de întîlnirea realului cu posibilul dorit sau presupus: На свете мало,говорят,/ Мне остается жить!/ (...)Смотри...Да что? (...) А если спросит кто-нибудь... (...)Скажи(...)Но если кто из них и жив,/ Скажи(...) Соседка есть у них одна.../ Ты расскажи всю правду ей,(...) (№,70).

Cum se poate vedea,versul devine aici doar un aspect particular al intonaţiei dubitativ-interogative şi imperative prin care se transmite confesiunea precipitată de dinaintea morţii. Există însă în curgerea frazei poetice o linişte şi o măsură epică care traduc acceptarea vieţii cu partea ei de durere, uitare şi neviaţă, înţelepciune specifică lui Maxim Maximîci (Герой нашего времени) şi poetului însuşi (Валерик).

In contextul acestei atitudini faţă de viaţă şi moarte,a vieţii devine egal cu a făptui,iar acestei fapte care este viaţa nu i se poate pune alături decît tot o faptă - fapta poetului,născută în spaţiul vieţii pentru a o purta dincolo de ea şi a o aduce din nou la ea,îmbogăţită cu ceea ce ea nu este şi nu a fost,dar poate fi.

De abia conjugînd cele două fapte,sinele îşi află adevărata libertate şi măsură. El se regăseşte în conştiinţa constructivă care este chemată să realizeze din momentele tranzitorii ale trăirii în lume verticalitatea timpului, mişcarea lui spre inefabil şi absolut,dar şi spre fiinţele acestui pămînt care-şi parcurg drumul lung al conştiinţei "aici" şi "acum".

TRADUCEREA CITATELOR

p. 98: Mi-e casa pretutindeni unde-i cer / Acolo unde răsună crîmpeie de muzică / In casa mea trăieşte tot ce-i viaţă / Si totuşi poetul e liber în ea.

p. 99: Şi cugetul, pe dată ţi-l striveşte / Al veşniciei gînd, ca un titan /.../ Orice zvon din marea armonie, / Orice minut de chin sau bucurie / Se face înţeles, şi noi putem / Mai clar atunci destinul să-l vedem (trad.Aurel Rău).

p.loo: Muzica inimii mele e cu totul tulburată acum.Nu-i pot stoarce pianului sau viorii un sunet care să nu-mi irite auzul.

p.lo2: Un fior de mult uitat îmi trecu prin vine la auzul glasului drag (trad.Al.Philippide).

Si vocea sufletului pătrunde / Ca dulci şi blînde amintiri (trad.Victor Tufbure).

p.lo3: Si chipul acesta nu poate fi şters de nimic / Precum un vis al anilor prunciei / Sau precum glasul mamei.

Pe mama eu încă de mic o pierdui. / Dar parcă-n roşiaticul serilor ceas, / Prieten, din stepă, îngînă un glas (trad.Veronica Porumbacu).

p.lo4: Ducea către lumea aceasta de jale / Un suflet în braţele sale (trad.H.Grămescu).

Si lună şi stele, şi norii pe vînt / Uimiţi ascultau acel cînt.

Si vreme-ndelungă,prin lume,cu dor / Tînji într-un chin arzător

p.lo5: Ducea către lumea aceasta de jale / Un suflet în braţele sale..

Si vreme-ndelungă, prin lume, cu dor / Tînji.

p.1o6: Sînt vorbe care / Faţă au ascunsă! - / Fără tulburare / Nu le-ascultăm însă (trad.Ion Brad)

p.1o7: Cine-mi poate spune că sunetul glasului ei / Nu-i un ecou al raiului?

Emailul ochilor ei străluceşte ca cerul.

Cînd priveşte, cerul se joacă / In ochii ei dumnezeieşti.

p.1o8: Lumina lor e a cerului şi mor străluci în rai ca stelele / Aşa cum strălucesc aici în ţinutul natal.

Străluceşte,străluceşte stea îndepărtată /.../

Am văzut ochii plini de foc /.../ Şi zbor spre ei aşa cum zbor spre tine.

Primiţi salutul meu, o,munţi albaştri ai Caucazului! Căci voi mi-aţi legănat copilăria.

p.1o9: Număram sărutări odinioară, / Si-mi părea că-s un rai pămîntesc /.../ Si ţineam după lacrimi socoată, / Mă voiam în furtună pribeag.

p.11o: Ca un sărut răsună în aer / Dezmierdătoru-ţi glas

In liniştea întunecoasă aud / Cum cîntul tău,încetişor răsună / Ce-o fi - nu ştiu! Dar de durere-i plin / Şi sunetele se alungă,lin, / Ca lacrima ce pe obraz se-adună (trad.Virgil Teodorescu).

Mi-e mintea plină de dorinţi şi chin / Si sînge fierbinte. Lacrimi,lin, / Ca sunetele,pe obraz coboară.

p.111: Fă-ţi arfa să răsune: / Mîngîietoarea-ţi mînă să trezească iar / Cereştile cîntări pe strune (trad.Marcel Breslaşu).

Sunetul înaripat al harfei / Ca zborul tainic de îngeri / A reînviat şi lacrimi, şi speranţe.

p.112: Oricine-ai fi tu, tristul meu vecin, / Iubesc în tine anii mei senini. (Trad.Virgil Teodorescu).

p.114: Copilul meu, / Cu mine-aici să stai, / In apă viaţa-i vis mereu, / Răcoare, tihnă ai. (trad.G.Lesnea).

p.119: Rusalka pr rîul albastru plutea

Si pînă la lună să-mproşte voind / A valului spumă de-argint.

Si rîul vuind se ducea legănînd / Toţi norii scăldîndu-i pe rînd;

Cleştar sînt oraşele,mii; // Si-acolo pe pat de nisip sclipitor /.../ Imi doarme-un viteaz /...// Si-l sărutarăm în plinp amiaz, / Pe frunte, pe buze, pe-obraz;

Cînta ea rusalka - şi vorbele-n salt /Suiau pîn'la malul înalt.

p.120: Rusalka pe rîul albastru plutea / Iar luna ardea peste ea;

Si rîul vuind se ducea legănînd / Toţi norii scăldîndu-i pe rînd;

p.121: Aga peste rîul albastru cînta / Rusalka-n tristeţea cea grea; / Si rîul vuind se ducea legănînd / Toţi norii scăldîndu-i pe rînd (trad.Ion Brad).

p.122: In pat de puf,cum se cuvine,/In haina de brocart şi fir /.../Ea-l aştepta pe musafir./.../De parcă-n turn o ceată mare/De fete şi flăcăi nunteau,/Ori parcă după-o-nmormîntare, / In jurul mesei ospătau.(trad.Virgil Teodorescu).

Scanned with CamScanner

(...) o ceată mare / De fete şi flăcăi numteau,/Ori parcă,după-o-nmormîntare, / In jurul mesei ospătau.

Val lunèca peste val / Val alerga după val.

Si-atît de gingaş despărţirea / Suna în dulcele ei glas, / Ce parcă-ţi da din nou iubirea / Pierdută, luîndu-şi bun rămas. (trad. Virgil Teodorescu)

p.123: Si zi şi noapte-auzul să-mi dezmierde / Un cîntec de iubire lin şi clar /Si să foşnească-ntr-una ,veşnic verde, /Deasupra frunţii mele un stejar,(trad.Al. Philippide).

Să dorm pe veci şi totuşi pieptul meu / Să fie încă plin de vlagă vie / Si să se-nalţe răsuflînd mereu. (trad.Al.Philippide).

p.124: Legile naturii care nu ni se mai potrivesc din momentul în care ne-am făurit legile noastre.

p.125: Murmurul copilăresc al pîrîului
De-o dulce voioşie plină / Surîde gingaşă,senină (trad.G.Lesnea).

Eterna ceartă, fără spor

Cu ce aş fi putut să schimb / Frăţia dintre gîndul meu / Si-al vijeliei vuiet greu (trad.G.Lesnea).

p.126: Urlă Tereku-n mînie / Prăvălit prin văi adînci, / Plînsu-i pare vijelie (trad.Virgil Teodorescu).

Tot codri,codri nesfîrşiţi, / Tot mai adînci, de spaime plini (trad.G.Lesnea).

(...)m-aflai / Aproape de-un năpraznic hău / Vuind de-al apelor durău, (trad.G.Lesnea).

Si viaţa-n toi, şi strălucire, / Si frunzele în freamăt blînd,/ Si mii de ierburi respirînd, / Si mii de glasuri în vorbire!(trad.G.Lesnea).

p.127: Surîde gingaşă,senină, / Cînd luna raza şi-o destramă/ / Jucînd în abur străveziu, /Abea-i cu-acel surîs de-o seamă - / Ca viaţa,tinereţea,viu./.../Mişcările cu-ncetineală / Creşteau atît de-armonios, / Atît de grăitoare toate,/Si-aşa de simple,minunate / (trad. G.Lesnea).

Am rugat natura şi ea / M-a primit în îmbrăţişarea ei.

p.128: Parcă creşcuseră din stînci / Căsuţe două,(...) (trad. G.Lesnea).

Din hornul uneia,văzui / Cum suie fumul albăstrui (trad.G.Lesnea).

In casa cunoscută-un foc / Ba licărea, ba se stingea (trad.G.Lesnea).

p.129: Aş fi dorit...nu cutezam / Să intru.

Furtuna vrui s-o strîng la piept.

Atunci de sus,către şuvoi,/.../Din piatră-n piatră să cobor / Am început. (trad.G.Lesnea).

Căci aveam de gînd / S-ajung în ţara mea curînd (trad.G.Lesnea).

Aragva şi Kura, cu-alint, /Tiveau cu rame de argint / / Ostrave cu frunziş sonor;/Printre tufişuri,ce uşor /Si cît de dulce alergau.../Dar ce departe îmi păreau! (trad.G.Lesnea),

Iar argintiul său glăscior / Cuvinte stranii îmi şoptea, / Cînta,tăcea şi iar cînta (trad.G.Lesnea).

Scanned with CamScanner

p.131: Frunza galbenă se bate de tulpină / Inaintea furtunii, /Biata inimă tremură /Presimţind nefericirea.

p.132: Si ce dacă vîntul / Imi poartă departe,departe / Frunza însingurată, / Ii va duce dorul / Ramura orfană.

Imi place-un foc de paie-n cîmp / Si la popas un şir de care, / Mestecenii pe cîte-un dîmb, / Inalţi şi albi peste ogoare;(...)/Si casa cu-nvelis de paie / Si-obloanele de lemn crestat; (trad.Al.Philippide).

p.134: Puţin îmi mai rămîne de trăit / (...) Tu vezi... Si ce?(...) Si de te-ntreabă cineva.../.../ Spune-i (...) De-i mai găseşti în viaţă, / Spune-le (...) Mai am şi o vecină-n sat.../Să-i spui tot adevărul.(...).

III.4. Vocaţia posibilului. Poetul şi poezia.

Separarea orgolioasă a sinelui de realul obiectiv, tentativa întoarcerii şi repetării în timp, căutarea patriei sufletului ar rămîne momente sterile fără exercitarea unei conştiinţe constructive, organizatoare şi totalizatoare, care să le confere finalitate. Insubordonarea la existenţă şi moarte, pe de o parte, şi ordonarea fiinţei, crearea de simboluri ale timpului şi spaţiului, pe de altă parte, sînt modalităţi de manifestare ale acestei conştiinţe, care transformă lumea şi se transformă pe sine. De fapt, ele reprezintă cele două facultăţi ale imaginaţiei creatoare: cea a desfacerii şi insubordonării şi cea a facerii şi ordonării, complementare şi absolut necesare actului de imbbilizare şi formalizare a realului şi fiinţei.într-un nou real, obiectul estetic,opera.

In mod firesc,căutarea lermontoviană a sensului suprem al libertăţii fiinţei, afirmarea vieţii în accepţia ei cea mai largă şi mai profundă îşi revendică gestul creator şi opera ca veritabile momente de actualizare ale acestora. Faptul presupune mai multe condiţii, dintre care de primă importanţă pare a fi înţelegerea lucidă şi exactă a condiţiei operei şi creatorului, înţelegere la care poetul a ajuns încă în 1829 cu poezia Русская мелодия . In această poezie el surprinde condiţia de "altceva", de "nouă realitate" a operei în expresia "мир иной" (o altă lume) reluată şi dezvoltată ulterior în variantele :"новый мир","мечты поэзии","создания искусства"; В уме своем я создал мир иной /И образов иных существование("Русская мелодия",I, II3);Мечты поэзии, создания искусства"("Дума",I,32);Одно воображенье творит/От новый мир ("Смерть",I,256).

Lermontov parvine la înţelegerea acestui nou real prin considerarea operei în sine care se prezintă ca obiect estetic finit printre alte obiecte asemenea*, şi, mai ales, prin conştientizarea propriei activităţi creatoare, prin scrutarea lucidă a devenirii poeziei şi subiectului ei.

In consecinţă, condiţia operei şi a creatorului devine obiect de meditaţie poetică, poezia însăşi constituindu-se ca spunere a propriei sale deveniri, încît a crea o altă lume va presupune nu numai desprinderea şi înstrăinarea de realul obiectiv pentru a-l imobiliza şi formaliza în momentul poetic, odată cu subiectivitatea eliberată de conştiinţa servituţii la existenţă şi moarte, ci şi desprindere de creat şi subiectul creator într-o obiectivare de a treia instanţă.

Imprejurarea explică frecvenţa deosebită în poezia lermontoviană a problemelor creaţiei şi creatorului, implicate prin cîteva din aspectele lor în tema demonismului (înstrăinare de lume, instituire a momentului eului, situarea la limita realului cu posibilul) şi în tema căutării patriei sufletului (aducerea spaţiului şi timpului în punctul de armonie zero, prospectarea idealului, deschiderea spre lume prin Eros), sau dezvoltate în tema poetului şi poeziei.

Aici, (şi nu numai în motivul apartenenţei poetului la tipul psihologic egocentric, invocat de toţi exegeţii) s-ar afla, după părerea noastră, şi explicaţia faptului că eul creator este

---

*Vezi comparaţia între Werther şi Noua Heloisă într-o notă din Jurnal, citată de noi în paginile anterioare, consideraţiile privitoare la Hamlet într-o scrisoare din 1831, referirile la Faust, Atalla, Othello, la romanele lui W.Scot şi F.Cooper, etc., exerciţiile de ucenicie literară constînd în repovestirea, imitarea sau adaptarea unor opere preferate: Кавказский пленник de Pugkin, Corsarul de Byron etc.

prezent atît de insistent în opera lermontoviană,că această se prezintă,în mare parte,acordată în tonalităţi de spovedanie.

Prezenţa temei poetului şi poeziei, modalitatea ei de abordare care depăşeşte propoziţiile şi imaginile propuse de tradiţia poetică (nu numai pe terenul literaturii ruse),consensul cu unele consideraţii privind psihologia creatoare şi natura artei,aparţinînd celor mai lucizi dintre romantici,ne îndreptăţesc să vedem în Lermontov un artist care s-a pătruns pe sine,un geniu în care energia creatoare şi energia critică s-au manifestat cu egală putere. Prin energia critică nu avem în vedere doar actualizarea principiilor selecţiei şi ordonării,fără de care creaţia nu este posibilă,ci şi întoarcerea poeziei asupra ei înseşi cu întrebări privind regimul ei de fiinţare,rosturile ei,condiţia ei ontologică şi axiologică,prin raportarea la real, la subiectul creator şi la receptor.

Descifrarea acestor întrebări şi a răspunsurilor pe care ele le-au primit în imagistica poeziei, poemelor, în unele pasaje dle romanului Герой нашего времени sau ale corespondenţei şi Jurnalului conturează o adevărată "ars poetica" lermontoviană,prezidată de rigoare şi de o largă cuprindere a obiectului.

Ni s-ar putea reproşa că e hazardat a vorbi de o "ars poetica" în absenţa unui sistem axiologic elaborat de poet, în absenţa unor intervenţii (articole,note,etc.) care să-i ateste explicit (ca în cazul lui Ch.Baudelaire,E.A.Poe, T.S.Eliot, P.Valèry) intenţionalitatea critică,capacitatea de asumare a demersului teoretic. Dar este oare obligatoriu ca un poet să ne ofere explicaţii pentru a-i putea recunoaşte calitatea de a avea conştiinţa propriei condiţii,de a înţelege complexul de probleme pe care-l ridică gestul creator în sine

şi opera creată? Cînd imaginea şi ironia poetului ne spun atîtea, de ce mai pretinde am de la el explicaţii, articole, etc.?

In ceea ce ne priveşte, lectura atentă a creţiei lui Lermontov ne menţine în ideea enunţată mai sus pe care vom încerca s-o argumentăm prin analiza textelor cu evident caracter programatic, citate de regulă în literatura critică (Поэт , 1838, Не верь себе, 1839, Журналист, читатель и писатель , 1840, Пророк, 1841, Предисловие к журналу Печорина),

şi prin atragerea în discuţie a unor texte discutate de critică în alt context, sau neglijate cu desăvîrşire.

Izvorîtă, în egală măsură, din fireasca curiozitate a spiritului în faţa unei noi realităţi pe care el însuşi a creat-o, din confruntarea, nu rareori, dramatică dintre om şi artist, din necesitatea de a-i găsi artei o justificare în faţa vieţii şi de a-i afirma adevărul, "ars poetica" lermontoviană se distinge printr-un caracter polemic, uneori ascuns, alteori manifestat cu deosebită vigoare, prin căutarea şi cultivarea unui sens etic pe care-l vom regăsi la toţi marii reprezentanţi ai literaturii şi ştiinţei literare ruse.

Recunoscînd în artă şi literatură un "altceva", aflat în faţa realităţii şi dincolo de ea, poetul şi-a reprezentat raportul artă-realitate în expresii pe care, la începutul activităţii creatoare le-a pus, romantic, în raport de antonimie absolută:

И вновь стоят передо мной/ Веков протекших великаны;/ Они зовут, они манят,/ Поют , и я пою за ними,/ И полный чувствами живыми/ Страшуся поглядеть назад;/ Чтоб бытия земные звуки/ Не замешались в песнь мою ("1831-го мая 11", I, 190),

pentru ca mai apoi să le releve complementaritatea: И, отзыв мыслей

благородных/Звучал, как колокол на башне вечевой/ Во дни торжеств и бед народных ("Поэт",I838,I,33).

Intre "бытия земные звуки" (pămîntesc ecou) şi"песнь моя" (cîntecul meu) se interpune un proces,agent al vieţii şi eternităţii,pe care poetul îl numeşte "воображенье" (imaginaţie), " вдохновенье" (inspiraţie), "мечтанье","мечта" (reverie,vis): Одно воображение творит/ Тот новый мир ("Смерть",I83I,I,256); пылкая мечта/Приводит в жизнь минувшего скелет("I83I-го июня II дня,I,I96).

Facultatea de bază a imaginaţiei este considerată a fi aceea de a crea timp prin depăşirea timpului şi spaţiului: Пространство без границ ,течение веков/ Объемлет в краткий миг оно("Мой дом", I,I83I,254),

adică de a conferi imaginatului statut de existenţă şi realitate: В уме своем я сздал мир иной/ И образов иных существование ("Русская мелодия",I, II3;(...)отчего вы не веруете в действительность Печорина? ("Герой нашего времени",IУ,8) . "Образов существование" (existenţa a imaginilor) şi "действительность Печорина" (realitatea lui Peciorin) atestă recunoaşterea condiţiei de "obiect" a imaginii şi operei,condiţie creată nu de imitarea realului,ci de invenţie ("вымысел") şi de puterea gîndului de a depăşi realul ("сила мысли"): Если вы любовались вымыслами гораздо более ужасными и уродливыми ,отчего же этот характер, даже как вымысел, не находит у вас пощады? ("Герой нашего времени"IУ,8); Как часто силой мысли в краткий час/Я жил века и жизнию иной ("I83I -го июня II дня",I,I9I).

In chiar planul realităţii poetul deosebeşte o realitate super-

ficială căreia îi opune realitatea profundă a constanţei şi esenţei lucrurilor, de unde îşi extrage elementele necesare construirii realităţii specifice artei: Наружно погружась в их блеск и суету,/Ласкаю я в душе старинную мечту,/ Погибших лет святые звуки/(...) И вижу я себя ребенком ,и кругом/ Родные все места : (Как часто пестрою толпою окружен", I840,I,45).

Trecerea de la realitatea superficială la cea profundă se realizează prin reverie şi gîndire,acestea pregătind saltul spre realitatea imaginii. Resimţind acest salt ca verticalitate a timpului, Lermontov va surprinde momentul imaginaţiei (inspiraţiei) în imaginea flăcării celeste (Отрывок ,1831) care-şi asociază ulterior imaginea poetului-pumnal (Поэт ,1839): Хранится пламень неземной / Со днéй младенчества во мне ("Отрывок",I830,I,II5); Из пламя и света /Рожденное слово (Есть речи ",I840,I,49).

In creaţia lui Lermontov găsim numeroase indicii privind natura,funcţiile şi impactul afectiv al imaginaţiei.Astfel,o serie de atribute ~~ж~~ care însoţesc substantivul flacără (imaginaţie) îi atestă caracterul divin şi spontan: "дивный пламень" (flacără divină), "пламень неземной" (flacără cerească), " чудный пламень" (miraculoasă flacără), în timp ce unele adjective şi verbe îi implică luciditatea,meşteşugul şi lucrarea. Dubla natură a inspiraţiei (imaginaţiei): intuitivă şi raţională este rezumată fericit în expresia "вдохновенный труд" (muncă inspirată) care alătură noţiuni considerate incompatibile de estetica romantică: Бывает время(...)/Дни вдохновенного труда,/Когда и ум и сердце полны ("Журналист,читатель и писатель",55). Expresiile "вдрхновенный труд", " и ум и сердце полны" (şi minte,şi inimă sînt pline), la care putem adăuga "деятельный

ум" (minte activă,făptuitoare): Я утонул деятельным умом /В единой мысли ("Отрывок",I83I,I,232).

au în vedere raportul care intervine,în actul poetic,între emoţie şi intelect,Lermontov depăşind astfel cadrul "interior" al înţelegerii romantice a gestului poetic.

Imaginaţia este,deci,reprezentată nu numai ca iluminare ci şi ca putere de transformare,ca facultate de a metamorfoza,prin lucrare,vizibilul care va servi drept suport semnificant "ideii unice"("в единой мысли"),la rîndul ei in-formatoare şi reflectare a vizibilului. In supunerea sensibilităţii la amprenta realistă a lumii exterioare,ca şi în operaţia de in-formare, Lermontov cere imaginaţiei să se manifeste în deplină libertate şi îndrăzneală,dar şi în strictă disciplină şi rigoare.El alătură acestei facultăţi supreme a spiritului atribute ale energiei,puterii,titanismului: "могучий смелый дар" (dar îndrăzneţ şi titanic), "мысль сильна" (gîndul este puternic), " лава вдохновенья" (lava inspiraţiei): Не вы ль сперва так злобно гнали/Его свободный ,смелый дар ("Смерть поэта",I837,I,I7); дава вдохновенья/Клокочет на груди моей ("Молитва",I829,I,I33), graţie cărora imaginaţia ni se relevă şi ca pasionalitate din care emerge raţiunea: лава вдохновенья/ Клокочет на груди моей; (...) Но угаси сей чудный пламень,/Всесожигающий костер ,(...)От страшной жажды песнопенья ,/Пускай ,творец, освобожусь("Молитва",I,I33).

Foamea de viaţă şi forme: мрак земли могилный/ С ее страстями я люблю;/ Преображи мне сердце в камень ,/ Останови голодный взор ("Молитва",I33), tumultul existenţial complicat în adîncime, lupta pentru formă imprimă actului creator intensitate dramatică, de unde

proclamarea orgoliului romantic de revoltat, damnat şi de demiurg, ambiţionînd redimensionarea universului:

В душе моей как в океане /Надежд разбитых груз лежит./Кто может, океан угрюмый,/Твои изведать тайны?Кто?/Толпе мои расскажет думы? Я- или бог -или никто!- ("Нет,я не Байрон",1832,I,291-291).

Colosala energie a imaginaţiei prospectează, cu egală putere, idealul şi realul. Poezia Журналист ,читатель и писатель surprinde aceste două direcţii de mişcare a imaginaţiei, opuse dar complementare:

I. Восходит чудное светило / В душе проснувшейся едва;/На мысли,дышащие силой,/ Как жемчуг нижутся слова./ Тогда отвагою свободной/ Поэт на будущность глядит ,/И мир мечтою благородной/ Пред ним очищен и обмыт

II. На сердце жадная тоска;/(...)/ Невольный страх власы подъемлет; /(...)/ Тогда пишу(...)/Судья безвестный и случайный,/Не дорожа чужою тайной,/ Приличьем скрашенный порок/ Я смело предаю позору ("Журналист,писатель и читатель", I,56).

In aceste două stări ale imaginaţiei: cea de luminare, voluptate, armonie, pe de o parte ("восходит чудное светило"- răsare un astru minunat), de suferinţă şi oroare, pe de altă parte ("на сердце жадная тоска"- o nesăţioasă tristeţe îmi stăpîneşte inima; "невольный страх" - o groază involuntară), îşi află sorgintea cele două ipostaze fundamentale în care ne apare creatorul în opera lui Lermontov: cîntăreţ, bard, invocator al frumuseţii şi armoniei ("певец","бард") şi judecător ("судия").

Propoziţiilor lermontoviene privind raportul dintre conştiinţa creatoare şi real în spaţiul imaginaţiei trebuie să le adăugăm încă una de foarte mare importanţă teoretică şi practică. Lermontov consideră că prospectarea realului nu trebuie să ocolească urîtul şi banalul cărora operaţia de in-formare le conferă noblеţe şi o frumuseţe care nu ţine de ordinea lumii: Чуть тронешь ты жезлом ~~волшебным~~ /Хоть отвратительный предмет ,/ Стихи звучат ключом целебным,/ И люди шепчут:он поэт(" Расписку просишь ты гусар"I837, I,22).

Magia transcenderii şi purificării realului de efemer şi întîmplător este conţinută în însuşi gestul atingerii conştiinţei de lucruri, înţeles ca atingere spirituală, ca întîlnire a obiectului şi subiectului într-un singur moment de sinteză. Acest moment va presupune, deci, nu numai metamorfoza obiectului atins de conştiinţă: Чуть тронешь ты жезлом волшебным / Хоть отвратительный предмет,/Стихи звучат ключом целебным (отвратительный предмет" - obiect dezgustător ⟶ "целебный ключ" - izvor tămăduitor), ci şi metamorfoza eului, găsirea unităţii interioare a fiinţei: И люди шепчут - он поэт ("Он" - el, eul personal ⟶ "поэт" - poet, eul suprapersonal).

Cum se poate vedea, pentru Lermontov, momentul imaginaţiei presupune, alături de relaţia eu-obiect şi relaţia eu-sine. Prin aceasta el a intuit şi înţeles specificul condiţiei imaginaţiei de a fi concomitent moment al întîlnirii eului cu obiectul şi moment al regăsirii sinelui: Но потеряв отчизну и свободу,/ Я вдруг нашел себя в себе одном ("Отрывок",I83I,I,232), precum şi funcţia artei de a afirma vocaţia subiectivităţii

la fiinţă. Regăsirea sinelui,refacerea unităţii fiinţei sînt resimţite ca o stare de libertate şi beatitudine:

Я был свободен на мгновенье/ Могучей волею мечты("М.П. Соломирской",1840,I, 56); С души как бремя скатится,/ Сомненье далеко-/ И верится,и плачется ,/ И так легко,легко... ("Молитва",1839,I,39),

ca o stare de graţie care se manifestă cu intermitenţă,dar pe care cuvîntul o înveşniceşte în operă: "мечты поэзии" (vise ale poeziei)," создания искусства" (creaţie artistice), " творение" (creaţie). Imaginea flacără-lumină, expresie a bucuriei creatoare,a sentimentului pătrunderii într-o lume plenară grupează poeziile: Русская мелодия , Молитва , Отрывок , Поэт , Нев верь себе , Журналист,читатель и писатель

într-o serie ciclică,dominată de invarianta semantică: iluminare . Această dominantă se actualizează într-o multitudine de expresii în care semnificaţia afectivă pare a izvorî din cea intelectuală, şi invers:" пламенный" (pasionat,înflăcărat), " всесожигающий костер" (rug atoatearzător)," лава вдохновенья" (lavă a inspiraţiei)," восходит чудное светило" (răsare un astru minunat), "пыл страстей возвышенных " (flacără a pasiunilor înalte)," и верится и плачется " (şi cred,şi plîng)," и так легко,легко"(Şi mi-e atît de bine, mă simt aşa de uşor). Deschiderea spre ilimitat a imaginii flăcării,explozia semantică ce rupe linearitatea semnificantului flacără pare a nu fi efectul doar al relaţiei metaforice instituite (flacără-inspiraţie),ci şi rezultatul percepерii tuturor poeziilor citate ca un corp unitar în care fiecare parte (poezie) dezvoltă aceeaşi semnificaţie.Nu este vorba aici de a lua în considerare variantele aceluiaşi text (deşi,

nici acest lucru nu poate fi lipsit de interes) ci de a semnala procedeul poetic al ciclizării[95], pe care Puşkin îl inaugura în 1824 cu ciclul Подражания Корану şi pe care A.N.Nekrasov şi apoi A.Blok în tradiţia lui Puşkin şi Lermontov, îl va folosi cu consecvenţă în alcătuirea cunoscutelor cicluri Страшный мир ,Стихи о прекрасной даме ,etc.[96]

Intre momentul intuirii unităţii eului cu lumea şi cu sine şi realitatea materială a operei poetul îl pune pe "a face", a lucra întru in-formarea spiritului, a meşteşugi cu slova. Ca şi lui Puşkin, lui Lermontov îi place să spulbere mitul romantic al creaţiei ca dicteu divin, adăugînd harului (" небесный дар") truda facerii şi lupta artistului cu verbul în procesul de elaborare a textului (" вдохновенный труд"). Deşi unii contemporani aduc mărturii asupra uşurinţei cu care poetul redacta, numeroasele variante în care se prezintă majoritatea textelor lui (vezi variantele la Демон,Мцыри, Бородино, etc.) atestă, dimpotrivă, mucenicie întru găsirea cuvîntului "ce exprimă adevărul".

Artistul şi cuvîntul îi apar lui Lermontov ca doi termeni de opoziţie, dar şi de complementaritate. Înţelegînd

---

95 In parte,asupra acestui procedeu atrăgea atenţia Bielinski în articolul Стихотворения Лермонтова din 1840,cînd vorbea despre "triumviratul" format de poeziile Поэт , Дума , Не верь себе(p.523).Poeziile amintite au fost analizate împreună în toate lucrările care s-au interesat de " тема поэта и поэзии в творчестве Лермонтова", dar nu în idea evidenţierii procedeului ciclizării ca procedeu poetic.

96 Vezi în această chestiune Д.Е.Максимов,Поэзия Лермонтова, Ленинград,1964: А.Блок ."Двойник",Поэтический строй Русской лирики ,"Наука",Ленинград,1975,pp.211-236

limbajul poetic ca relaţie a eului cu obiectul,el îl surprinde pe creator în ipostaza de căutător ("искатель ") al cuvîntului prin care esenţa eului şi obiectului să capete corp şi existenţă (" вид","воплощение","действительность","существование") , sugerează nevoia de corespondenţă a cuvîntului cu senzaţia sau cu mişcarea de profunzime a sensibilităţii,corespondenţă generatoare de "verosimil" ("правда", "действительность") şi plinătate a simţirii şi gîndirii ("полнота чувств и мыслей"). Căutarea va fi înţeleasă ca o continuă luptă cu limba, cu partea ei de inerţie şi neutralitate stilistică în vederea cuceririi şi depăşirii ei pentru un alt limbaj: Холодной буквой трудно объяснить/Боренье дум.Нет звуков у людей/ Довольно сильных,чтоб изобразить/Желание блаженства.Пыл страстей/ Возвышенных я чувствую, но слов/Не нахожу и в этот миг готов/ Пожертвовать собой, чтоб как-нибудь/Хоть тень их перелить в другую грудь("1831-го июня II дня",I,192); Мысль сильна,/Когда размером слов не стеснена (199).

Trecerea de la cuvîntul noţional,căruia poetul îi alătură adjectivele " холодный" (rece), " ледяной"(îngheţat) la cuvîntul expresiv, puternic ("сильный","пророческий") se petrece în cadrul relaţiei cuvînt-cuvînt care defineşte cea de a doua accepţiune a limbajului poetic. Este evident pentru Lermontov că tensiunea limbă-limbaj poetic, cuvînt-cuvînt poetic se rezolvă în procesul de elaborare şi scriere a textului care comportă intervenţia tehnicii şi artificiului.Acest proces este redat prin verbul "писать" " (a scrie): Тогда пишу.-Диктует совесть,/Пером сердитый водит ум("Журналист,читатель и писатель", 1;56), sau prin expresia " перенести на бумагу" (a transpune pe

hîrtie):(...) есть красоты/В таких картинах; Только перенесть их на бумагу трудно "(1831-го июня II дня", I, 199) , , ambele complementare verbelor "петь" - a cînta şi "мечтать" - a visa, care surprind imaginaţia în stadiul de reverie şi supremă libertate. Ordonarea cuvintelor, delicata operaţie de dozare, măsurare şi combinare a materialelor limbii, instituirea rigorii sînt tot atîtea căi prin care poetul învinge greutatea materiei şi se eliberează de natură,menţinîndu-se totuşi în chiar inima ei.Expresii ca: "созвучье слов живых " (armonia cuvintelor vii), "мерный звук твоих могучих слов" (sunetul egal al cuvintelor tale profetice) surprind starea paradoxală a cuvîntului poetic de a fi în acelaşi timp "făcut","calculat" şi "natural".

Valoarea poetică fiind rezultanta conlucrării acestor două momente,Lermontov respinge simpla imitare a "naturalului",care,transpus pur şi simplu în planul poeticului,generează falsul şi vidul ideatic: Слова без смысла ,чувства нету,/ Натянут каждый оборот; (...) Где разговоры эти слышут?/ А если и случалось им,/ Таких их слушать не хотим !("Журналист,писатель и писатель",I,53).

El previne şi asupra pericolului abdicării de la poetic prin supralicitarea momentului tehnic. Cînd autorul intervine,indiscret şi inoportun,cu reguli şi percepte învăţate,violentînd cadenţa spirituală a scrisului artistic (pe care Lermontov o sugerează prin frumoasa expresie: "на мысли нижутся слова"- - cuvintele se-mişcă în cadenţa gîndului),atunci din scriitor el se transformă în actor sau orator,redus la rolul de a vorbi în scris: Поверь: для них смешон твой плач и твой укор,/

С своим напевом заученным,/ Как разрумяненный трагический актер,/ Махающий мечом картонным("Не верь себе),I,37).

Faptul că artistul stăpîneşte cuvintele prin meşteşug: " размеренный стих"(vers calculat), " заученный напев" (melodie învăţată) îi creează responsabilităţi faţă de limbă,pe care trebuie s-o menţină în simplitate,firesc şi noblеţe ("простой и гордый твой язык" - limbă simplă şi mîndră): Когда же на Руси бесплодной,/ Расставшись с ложной мишурой,/ Мысль обретет язык простой / И страсти голос благородный? (Журналистъ,читатель и писатель", I,53).

In citatul de mai sus descifrăm un îndemn la sinteză şi esenţializare a limbajului poetic (în consonanţă cu cele ce scria Puşkin în ale sale Подражания Корану sau în Евгений Онегин) nu atît în scopul imitării realităţii,cît pentru a exprima şi impresiona. Organizarea limbajului întrú transparenţă şi diafan ("воздушный,безотчетный бред " - diafană şi dezinteresată visare; "из пламя и света рожденное слово" - cuvînt născut din flacără şi lumină) sau întru forţă şi duritate ("пророческая речь" - cuvînt profetic; "железный стих,облитый горечью и злостью" - plin de amar şi mînie - un vers de fier plin de scîrbă şi amar) vizează nu numai devenirea cuvîntului şi operei ca obiect, dar şi destinaţia ei de a transmite şi impresiona: как-нибудь/ Хоть тень их перелить в другую грудь ("1831-го июня II дня", 192).

Operaţia "перелить в другую грудь" (a trece,a turna în alt piept,în altă inimă) integrează relaţiei artistice şi termenul receptor, surprinzînd cea de a treia accepţiune a limbajului poetic ca relaţie de la eu la tu. lermontoviană

Intrebărilor de pînă acum:"pe ce cale" şi "cum" devine opera li se adaugă întrebarea "pentru ce" există ea ("зачем", "к чему"). Prin această întrebare,prezentă într-o formă sau alta pe tot parcursul activităţii lui creatoare,poetul a încercat să-şi lămurească rosturile artei,să caute poeziei o justificare în faţa vieţii. Răspunsul l-a aflat nu privind opera în sine,ci raportînd-o la om şi la timp (prezent sau viitor),incluzînd-o în sistemul operă-cititor, care,după cum se ştie, presupune o multitudine de probleme şi relaţii,în mare parte sesizate de poet şi prinse în succinte expresii poetice.

Pentru cine frecventează creaţia lui Lermontov se impune cu evidenţă constatarea că aceasta a izvorît dintr-o acută nevoie de confesiune şi comuniune cu oamenii. Insuşi poetul exprimă această imperioasă dorinţă în cuvinte impresionante ca acestea: Пыл страстей/ Возвышенных я чувствую,но слов /Не нахожу и в этот миг готов/ Пожертвовать собой,чтоб как- нибудь/ Хоть тень их перелить в другую грудь"(I83I-го июня II дня",I,I92).

In mod firesc,cuvîntul,opera îi vor apărea ca semne ce vehiculează şi transmit o nouă realitate spirituală de natură conceptuală,afectivă şi imaginativă al cărei destinatar este ascultătorul ("слушатель") sau cititorul ("читатель"), plasat nu undeva înafara operei ca presupus receptor ideal şi abstract,ci inclus în chiar corpul ei ca real colocutor al poetului. Tu, ascultător sau cititor, apare în mai multe variante:" мой друг"(prietene), "моя мадонна"," любимая" (madona mea, iubito), " вы"(voi), "народ"(popor), "журналист" (jurnalistul,criticul), "публика"(publicul cititor). Relaţia operă-receptor, necesară şi obligatorie,este surprinsă de Lermontov în expresii succinte,ca aceasta: Кто/ Толпе

мои расскажет думы ? (" Нет, Я не Байрон",I,291) ,

sau în situaţii-tablou care devin motiv poetic: bardul,cîntăreţul se produce în faţa mulţimii (Русская мелодия,1829, Песнь барда,1830, Последний сын вольности,1830): Так перед праздною толпой / И с балалайкою народной/ Сидит в тени певец простой/ И бескорыстный и свободный!.. ("Русская мелодия",I,II I13), cititorul stă în faţa textului sau discută cu scriitorul (Журналист,читатель и писатель).

Relaţia operă-receptor alătură responsabilităţii scriitorului în faţa cuvîntului responsabilitatea lui în faţa cetăţii. Ca şi decembriştii şi,mai ales,Puşkin (cu ale sale Подражания Корану ,Я памятник себе воздвиг,Поэт,Пророк), care vedeau în poet nu numai un ales al zeilor,ci şi un civis ("гражданин") , Lermontov urmăreşte să satisfacă exigenţele artei cu rigoarea datoriei ("долг",назначенье"). Capacitatea de a surprinde vuietul timpului ce va să vină: И вдаль грядущую, закрытую пред нами, / Духовный взор его смотрел ("На буйном пиршестве", I839, I,43), capacitatea de a vedea şi de a şti toate ("всеведенье пророка"), puterea pe care o are asupra cuvintelor şi sufletelor oamenilor: Его слова пророчески звучали(idem,43) îi conferă poetului datoria de a conduce şi educa mulţimile întrú spirit, de a incendia lumea cu flacăra purificatoare a speranţei şi cuvîntului nimicitor: И мир мечтою благородной / Пред ним очищен и обмыт ("Журналист,читатель и писатель"),56); нужны горькие лекарства ,едкие истины ("Герой нашего времени", IУ, 8).

Congtiinţa datoriei conturează un etos al nobleţei care va însemna nu numai "saltul peste realitate" [1] ,dar şi intrarea,

---

[1] Vezi M.Ralea,Explicarea omului,în Scrieri,I,Bucureşti,1972, p.268.

prin luptă, în realitate şi istorie. In numele unei solidarităţi umane care traduce voinţa de osmoză universală întru armonie şi demnitate a fiinţei, poetul, care-şi construieşte propriul timp prin actul creaţiei, este chemat să construiască şi timpul semenilor săi. Demnitatea pe care şi-o reclamă întreaga speţă umană îl ridică la luptă împotriva divinităţii,fără nădejdea izbînzii sau măcar a cunoaşterii puterii adversarului (Благодарность, Молитва,Демон). Aceeaşi demnitate,răzbătînd din plînsetul şi vaietul mulţimii, îl cheamă în istorie,la fapta care să purifice şi să îmbărbăteze: Так некогда в степи безводной/ Премудрый пастырь Аарон / Услышал плачь и вопль народный/ И жезл священный поднял он,/ И на челе его угрюмом/ Надежды луч блеснул живой,/ И тронул камень он немой,- /И брызгнул ключ с приветным шумом/ Новорожденною струей ("Расписку просишь ты , гусар",1837, I,22).

In cadrul relaţiei operă (cuvînt poetic) - receptor poetului i se relevă cu mai multă claritate funcţiile poeziei, pe care G.Durand le numeşte "funcţie a speranţei" şi "ordonare a fiinţei conform unui ce mai bun"[984] (Отрывок ,1830, Надежда ",1831, Кинжал ,1838, Памяти А.И.Одоевского, 1839): И на челе его угрюмом / Надежды луч блеснул живой ("Расписку просишь ты,гусар",I,22); Веру гордую в людей и жизнь иную ("Памяти А.И.Одоевского",1839,I,42);Наш прах лишь землю умягчит / Другим,чистейшим существам./(...) Станут течь их дни,/ Невинные,как дни детей ("Отрывок",I,164).

In contextul acestei înţelegeri a funcţiilor poeziei,Lermontov pretinde poetului un integralism al facultăţilor care ţine de

---

984 Vezi G.Durand,op.cit.,p.515 şi 533.

subordonarea cuvîntului la viaţă în sens larg. Imaginaţia nu-i va apare doar ca refugiu afectiv şi spiritual,ci şi ca auxiliar al acţiunii. De aceea în loc de "cuvînt", "gînd" ("слово", "мысль"),sau împreună cu acestea,el zice "faptă" ("дело","подвиг"), înţeleasă ca sacrificiu de sine întru vegnicirea fiinţei:

неведомый пророк/ Мне обещал бессмертье и живой/ Я смерти отдал все,что дар земной ("1831-го июня II дня", I,192),

întru desfiinţarea nimicului, instaurat de rîvna de stăpînire a stupidităţii: О,как мне хочется смутить веселость их/ И дерзко бросить им в глаза железный стих ,/ Облитый горечью и злостью!.. ("Как часто пестрою толпою окружен",I,46), şi întru identificarea naturii lucrurilor.

Aceste ipostaze ale faptei poetice sînt consubstanţiale, motiv pentru care Lermontov le sugerează prin aceeaşi imagine, imaginea poetului-luptător. Voinţa de a accelera istoria şi timpul,dorinţa de prezentificare a viitorului conferă acestei imagini o structură mesianică,predispune simbolismul să se organizeze în povestire dramatică sau istorică. Elementul structurant va fi,în acest caz,simbolica iudeo-creştină,dezvoltată în parabole ale luptei şi sacrificiului(Расписку просишь ты,гусар,1837, Три пальмы,1839, Поэт,1838, Пророк,1841):

Так некогда в степи безводной / Премудрый пастырь Аарон / У слышал плачь и вопль народный / И жезл священный поднял он("Расписку просишь ты,гусар",I,22); Провозглашатя стал любви/ И правды чистые ученья:/ В меня все ближние мои / Бросали бешено каменья ("Пророк",I,96).

Pentru a obţine această imagine,poetul apelează şi la mitologia modernă a revoluţiei pe care o rezumă destinul lui Byron,

Puşkin, Chénier, I.A.Odoievski, destin împlinit întru ceea ce el numeşte "дело общее" (1830 год июля 15-го, Из Андрея Шенье, 1831, Смерть поэта, 1837, Памяти А.И.Одоевского, 1839). Prin aceasta cuvîntul "poet" îşi interferează semantica cu aceea a cuvîntului "răscoală" (sau revoluţie), împrejurarea prilejuind dezvoltarea imaginii poetului în expresii şi metafore ale luptei şi războiului: poetul este nu numai proroc, dar şi cavaler ("рыцарь"), luptător ("боец"), cîntecul lui este o luptă ("бой", "битва"): Помню я только старинные битвы,/ Меч мой тяжелый да панцырь железный ("Пленный рыцарь", 1840, I, 51); iar intrarea lui în istorie prin fapta poetică se asociază mişcării de scoatere a pumnalului: Проснешься ль ты опять, осмеянный пророк!/ Иль никогда, на голос мщенья,/ Из золотых ножон не вырвешь твой клинок,/Покрытый ржавчиной презренья?.. ("Поэт", 1838, I, 33).

Forţa expresivă a cuvîntului poetic, calitatea lui de cuceritor şi transformator al realului cer atribute ale durităţii, iuţelii, pe care Lermontov le alătură substantivelor vorbirii sau cîntării, precum şi înlocuitorilor lor: "железный стих" (vers de fier), "могучие слова" (cuvinte pline de forţă), "стих как божий дух" (versul ca duhul lui dumnezeu), "меч тяжелый" (sabie grea), "панцырь железный" (scut de fier) "мысли благородные" (gînduri nobile), "песнь дика" (cîntecul e sălbatic), "булат его хранит таинственный закал" (oţelul lui păstrează misterioasa călire) care, puse în vecinătatea verbelor agendi: "пролег след" (a lăsa urmă, a produce o rană), "прорвал" (a rupt), "звенел" (suna), "носился" (plutea, se purta), "звучал" (răsuna), conferă frazei poetice dinamism şi forţă, iar verbului - "металлическая звучность".[99]

[99] Vezi, В.Г.Белинский, op.cit., IV, 502.

Izomorfismul semantic al cuvintelor "poet" şi "răscoală" atrage în cîmpul de semnificaţie al imaginii poetului-luptător şi imaginea clopotului-vestitor al vremurilor de restrişte sau al victoriilor (Унылый колокола звон,1831,Кто в утро зимнее,1831, Поэт,1838). Este foarte probabil că folosirea comparaţiei: Отзыв мыслей благородных,/ Звучал, как колокол на башне вечевой/ Во дни торжеств и бед народных ("Поэт",I,34) ——— nu se datoreşte atît tradiţiei poetice romantice,mai vizibilă în poezia de început Кто в утро зимнее, 1831: Всегда один,/ Высокой башни мрачный властелин ,/ Он возвещает миру все,но сам-/Сам чужд всему,земле и небесам.-(I,223), care surprinde condiţia de inadaptat şi însingurat a creatorului ("сам"- singur, "чужд" - străin), cît contactului lui Lermontov cu istoria Rusiei,interesului său constant pentru republica novgorodiană. Că lucrurile stau aşa ne-o dovedeşte comunitatea de vocabular dintre Поэт şi poeziile Последний сын вольности ,Приветствую тебя, воинственных славян precum şi prezenţa cuvîntului "веча" (adunare a poporului în vechiul Novgorod,devenită simbol al republicii şi independenţei), alături de "поэт" (poetul), "колокол" (clopotul),care îmbogăţeşte semantica imaginii poetului-luptător cu sensul de "participare", "angajare" în numele mulţimii: Твой стих,как божий дух, носился над толпой /И, отзыв мыслей благородных,/ Звучал,как колокол на башне вечевой ,/Во дни торжеств и бед народных ("Поэт",34).

Prin imaginea poetului-pumnal şi poetului-clopot, Lermontov reclamă locul cuvenit poetului în cetate, loc pe care l-a pierdut, neînţeles şi alungat (Пророк) sau degradat printr-o destinaţie

Scanned with CamScanner

improprie (Смерть поэта ,Поэт) . Autentica vocaţie de luptător a poetului pe care o trădează simbolistica luptei şi războiului,energia şi forţa frazei lui poetice,îl desolidarizează în ironie şi autonomie de scriitorul abdicat de la condiţia de vates (Не верь себе , 1839). Acceptînd perfid opinia mulţimii naive ("черни простодушной") pentru care nimic nu are preţ dacă nu-şi dovedeşte utilitatea practică imediată:

На что нам знать твои волненья ("Не верь себе",I,36),

Lermontov accentuează în Не верь себе spiritul de joc al poeziei,introduce o vivacitate spirituală liberă care-i permite să se întrebe,în acelaşi timp,dacă există demnitate pentru artă înafara responsabilităţii şi vieţii şi care trebuie să fie condiţia acelora cărora ea le este destinată.

In acest context,poetul aduce în discuţie responsabilitatea cititorului în faţa operei de artă, necesitatea ca şi el să posede o artă, arta"impresiei": "должно ощущать" (trebuie să simtă,să perceapă). Deşi recunoaşte că gestul de artă nu are nevoie de un public care să-l măgulească, că arta nu este un apendice de vulgarizare, Lermontov este preocupat de destinul poeziei nu numai în eternitate ci şi în spaţiul lui "acum". Titlul poeziei Журналист,читатель и писатель din 184o este sugestiv pentru această preocupare a poetului. Scriitorul pus în faţa criticului (gazetarului) şi cititorului propune,de fapt, o problematică specifică sociologiei literaturii: creaţie,succes,durată,influenţa generală a literaturii asupra societăţii,soarta ei socială în timp şi spaţiu.

Folosirea a două categorii distincte de cuvinte pentru a nominaliza receptorul:"читатель" (cititorul), "публика" (public) şi " журналист"(gazetar), "критик" (critic) atestă că Lermontov deosebea două feluri de a citi poezia cărora D. Alonso le spune "prima cunoaştere a sensului poetic" şi "a doua cunoaş-

tere la versi poetică"[100]. Prima cunoaştere poetică este cea a cititorului,a publicului pentru care arta poate fi o simplă petrecere a timpului sau,dimpotrivă,o şcoală de educaţie a gîndirii şi simţirii, un prilej de regăsire a propriei fiinţe şi de suscitare a speranţei: Как отдыхает ум и грудь, /Коль попадется как-нибудь/ Живое, свежее творенье("Журналист,читатель и писатель",54). Pentru a ajunge la esenţa poeziei,cititorului i se cere nu numai capacitate impresivă: Холодный слушатель есть камень(...)Он станет толковать, что должно ощутить; /В простом не видя совершенства,/ Он не привык прекрасное ценить ("Унылый колокола звон", 1831,I,265), ci şi educaţie,pregătire estetică: "Он не привык прекрасное ценить" (Nu-i obişnuit să aprecieze frumosul); Этих горьких строк/Неприготовленному взору/ Я не решуся показать ("Журналист,читатель и писатель",56); Наша публика так еще молода и простодушна(...) Она просто дурно воспитана("Герой нашего времени",IУ,7).

Educaţia estetică,pregătirea ("воспитана" - este educată; "неприготовленный взор " - ochi nepregătit) sînt necesare nu numai operaţiei de evaluare a operei ("прекрасное ценить") ci şi prevenirii unor efecte nedorite pe care ea le-ar putea avea pentru viaţa socială: К чему толпы неблагодарной/ Мне злость и ненависть навлечь? /Чтоб бранью назвали коварной / Мою пророческую речь?/ Чтоб тайный яд страницы знойной / Смутил ребенка сон покойной / И сердце слабое увлек /В свой необузданный поток?("Журналист,читатель и писатель", I,56).

100 Vezi D. Alonso, op. cit., p. 24 şi, respectiv, p. 164

Forţa de propagare a artei, puterea ei de persuasiune îşi pot pierde funcţia lor benefică dacă nu-şi găsesc publicul adecvat şi timpul propice. De aici,necesitatea celei de a doua cunoaşteri poetice, cea a criticului, înregistrator de generoasă amplitudine,care este chemat să creeze acest public şi să grăbească timpul idealei receptări a operei. Respingînd, în expresii virulente,platitudinea interpretării:

Мелкие нападки/ На шрифт ,виньетки ,опечатки,/ Намеки тонкие на то ,/Чего не ведает никто/(...) В чернилах ваших, господа,/ И желчи едкой даже нету,/А просто грязная вода ("Журналист,читатель и писатель",I,54),

lipsa de adîncime şi superficialitatea lecturii critice:

(...)доверчивость некоторых читателей и даже журналов к буквальному значению слов ("Герой нашего времени",IУ,8),

Lermontov propune o critică definită de gestul înţelegerii ("внимать") de încredere în adevărul şi raţiunea artei ("верить") şi de maximă deschidere ("щутить"): Станут верить и внимать / Повествованью горькой муки / И не осмелятся равнять / С земным небес живые звуки ("Слава",I83I, I,264):Он станет толковать,что должно ощутить ("Унылий колокола звон",I,265).

...

Considerată în raportul său cu receptorul,opera apare ca mijloc prin care conştiinţa scriitorului se comunică altor conştiinţe. Caracterul dialogal al raportului eu-tu,implicat oricărei opere, în cazul poeziei Журналист ,читатель и писатель este marcat de însăşi structura dramatică a textului. Aici,eu,tu_1, tu_2, tu_n se delimitează la nivelul discursului poetic prin cuvîntul propriu. Tensiunea dialogală a euri-

lor nu mai este supusă unei singure voci,cea a autorului (cum se întîmpla în Три пальмы ,Пророк, Дары Терека,piese cu tendinţă vădită spre structurare dramatică,dar păstrînd totuşi forma consacrată a discursului liric), ea este lăsată să se manifeste în libertate şi să ia forma dialogului dramatic. Puterea de a voi eliberează aceste euri (cititorul,gazetarul,scriitorul) de sub tutela autorului,punîndu-le sub un control moral obiectiv şi introducîndu-le în timpul dramatic şi epic. Nu întîmplător,tocmai în această perioadă (1838-1841) Lermontov îşi găseşte formula proprie pentru lirica narativă şi cu personaj, descoperă principiile epicului în proză după ce se experimentase întîi în proza lirică (Вадим).

Interesat de justeţea cuvîntului, de acţiunea lui în real, Lermontov îşi pune şi problema adevărului poeziei în faţa adevărului existenţei umane. Ispitit la un moment dat să acorde întîietate realismului existenţei în faţa artei: Но песнь- все песнь; а жизнь -все жизнь !/ Он спит последним сном!- ("Могила бойца",I830,I,I86),

recunoscînd că pentru cei nealeşi e important adevărul tragic al existenţei care,în esenţa ei,este mai presus de viaţa creată:

Взгляни: передъ тобой играючи идет / Толпа дорогою привычной; /На лицах праздничных чуть виден след забот,/ Слезы не встретишь неприличной(...) Поверь: для них смешон твой плач и твой укор ("Не верь себе",I839,I,37),

Lermontov,fără orgoliul atîtor creatori care l-au precedat sau urmat,exaltă curajul artei şi artistului de a se constitui pentru ceea ce nu există, de a prospecta posibilul şi,prin aceasta, de a conferi timpului şi spaţiului continuitate şi unitate întru fiinţă. In acest context, cuvîntul şi opera îi

apar ca mod de a fi, în timp şi dincolo de timp:

Боюсь исчезнуть совершенно ./ Хочу, чтоб труд мой вдохновенный/ Когда-нибудь увидел свет(I,I64), cu sine şi cu alţii: Станут верить и внимать / Повествованью горькой муки ("Слава",I,264) , încît starea de excepţie a poetului pe care atît de des o are în vedere; în ultimă instanţă, pare a avea nu semnificaţia orgoliului " сверхчеловека" sau "сверхчеловечества", cum au fost înclinaţi să creadă D.S.Merejkovski[101] şi V.Soloviov[102], ci sensul unei posibile umanităţi şi a unei posibile libertăţi umane. Semănător de gînduri şi simţire în veac: Мой гений веки пролетит("Дереву ",I830,I67); Не бросивши векам ни мысли плодовитой ,/ Ни гением начатого труда("Дума", I838,I,32), poetul este văzut în lungul şir al "lucrătorilor" (cu străbuni şi urmaşi - "предки","потомок") prin care umanitatea este şi devine, nu dincolo de lume,ci cu lumea, în comuniune cu aceasta şi în deplină libertate de sine. Deci,iată că Lermontov ne dovedeşte,ca mulţi alţi mari creatori ai lumii, că întoarcerea poeziei spre sine nu poate avea semnificaţia închiderii sau refuzului vieţii,că,dimpotrivă, ea devine cea mai largă deschidere spre ~~fiinţă,afirmare~~ realitate, spre existenţă reală a acesteia în ipostaza ei de cea mai aleasă şi fecundă libertate.

---

101 Vezi Д.С.Мережковский, Лермонтов.Гоголь,С.Пб. 1911,p.3

102 Vezi В.Соловьев.,op.cit., p.387

TRADUCEREA CITATELOR

p.141: Am creat o altă lume în mintea mea / Si o altă existenţă a imaginilor.

Visarea născătoare de poezie, artă (trad.Sanda Arbore)

Doar imaginaţia creează acea lume nouă.

p.144: Si iată că-mi răsar în faţă / Giganţii de odinioară. / Mă-ndeamnă şi cîntînd mă cheamă / Si-atunci şi eu cu dînşii cînt, / Dar,deşi plin de dor, mi-i teamă / In vremi trecute să m-avînt: // Ca nu cumva vreun pămîntesc / Ecou în cîntu-mi să străbată (trad.Al.Philippide).

Si versul tău în lume,duh sfînt peste toţi vecii, / Işi răspîndea înalta lui solie / Cum clopotul, pe vremuri, suna în turnul Vecii / Si la restrişte şi la bucurie. (trad.Al.Philippide).

p.145: Doar imaginaţia creează acea lume nouă (...) un vis înflăcărat / Trecutul ni-l reînvie în lumină.(trad. Aurel Rău).

Spaţiu fără de limite, scurgerea veacurilor, / Totul încape-ntr-o clipă.

Am creat o altă lume în mintea mea / Si o altă existenţă a imaginilor.

(...) de ce n-aţi crede în realitatea existenţei lui Peciorin? (trad.Al.Philippide).

Dacă aţi admirat plăsmuiri mult mai înfiorătoare şi mai monstruoase,de ce acest caracter,fie el şi plăsmuit, nu s-ar bucura de îngăduinţa voastră?(trad.Al.Philippide).

Scanned with CamScanner

De cîte ori,cu gîndul dintr-odată, / Trăiam în alte vieţi şi-n alt văleat.

p.146: Eu mă prefac părtaşul mulţimii îmbătate, / Dar sufletu-mi alintă dulci visuri, neuitate, / Şi melodii preasfinte din anii de demult(...) Mă văd copil prin locuri deăpururi îndrăgite (trad.Ioan Horea).

O flacără nepămînteaşcă dăinuie în mine / Din zilele pruncieı.

Cuvînt născut din flacără şi lumină.

Vine timpul (...) muncii inspirate / Cînd minte şi inimă sînt pline.

p.147: Mintea mea iscoditoare s-a oprit la un singur gînd.

Oare nu voi aţi prigonit / Talentul lui cu-nverşunare (...)? (trad.Al.Philippide).

Că lava inspiraţiei fierbinţi / In pieptul meu clocotitoare creşte (trad.Al.Philippide).

Că lava inspiraţiei fierbinţi / In pieptul meu clocotitoare creşte(...) Dar stînge-această fierbere adîncă, / Năpraznicul şi minunatul foc;(...) Astîmpără-mi, o creator al firii, / Cumplitul dor de a cînta mereu (trad.Al.Philippide).

Că bezna de mormînt a lumii / Si patimile ei mi-s dragi;(...) Preschimbă-mi inima în stîncă, / Privirea-mi lacomă opreşte-o-n loc (trad.Al.Philippide).

p.148: Speranţe frîmte zac în mine / Ca-ntr-un ocean adînc şi mut. / Dar cine-adîncul mohorît / Ti-l ştie? Cine să arate / Mulţimii gîndurile toate?/ Sau eu sau Dumnezeu. Atît. (trad.Virgil Teodorescu).

Scanned with CamScanner

Răsare-un astru minunat / In sufletul abia trezit;/
Si ca mărgăritarele se-ngiruie cuvintele / In cadenţa gîndului.

O nesăţioasă tristeţe îmi stăpînegte inima / (...)
O groază involuntară mă-nfioară(...) Atuncea scriu (...)/ Judecător necunoscut şi întîmplător/ Nepreţuind tainele altora / Supun oprobriului public / Viciul mascat de respectabilitate.

p.149: Abia atingi cu bagheta magică / Un lucru dezgustător,/
Si versurile curg ca un izvor tămăduitor / Si oamenii şoptesc: el e poet.

Abia atingi cu bagheta magică / Un lucru dezgustător /
Si versurile curg ca un izvor tămăduitor.

Si oamenii şoptesc: el e poet.

Dar pierzîndu-mi patria şi libertatea / M-am regăsit,
pe neaşteptate,în mine însumi.

p.15o: Am fost liber pentru o clipă / Prin voia gigantică a visului.

Si îndoieli şi patime / Se spulberă şi mor. / Si cred,
şi îmi curg lacrime, / Si mi-e uşor, uşor (trad.Veronica Porumbacu).

p.152: E greu să torni gîndirea-n strîmte rime / Si prea sărace vin şi fără spor / Sunetele chemate să exprime / Intregul fericirii noastre dor./ Simt focul viu al patimilor nalte, / Dar vorbe n-am; stă gata să tresalte. /
Mi-aş da şi viaţa de-aş putea / Doar umbra lor măcar s-o pot reda. (trad.Aurel Rău).

E-o forţă gîndul / Cînd mă-l sufocă-n strîmt pieptar cuvîntul.(trad.Aurel Rău).

Scanned with CamScanner

Atuncea scriu. - Dictează conştiinţa / Mintea mîniată îmi poartă pana.

p.153: Si frumuseţe-i tot ce s-a văzut; / Numai s-o ştii reda: (trad.Aurel Rău).

Cuvinte fără sens, fără simţire / Si-orice frază-i nefirească (...) Unde aud ei aşa vorbire? / Si chiar de-ar fi auzit pe undeva / Noi nu vrem, s-o ascultăm.

p.153-154: Ridicul eşti, mă crede, cu plînsu-ţi monoton, / Cu melopeea ta pe rime pusă, / Ca-n scenă măscăriciul cu spadă de carton, / Intr-o tiradă spusă şi răsspusă! (trad.Sanda Arbore).

p.154: Cînd oare-n Rusia aridă / Părăsind falsul şi minciuna / Gîndul va găsi o limbă simplă / Si simţirea va dobîndi un glas nobil?

Doar umbra lor măcar s-o pot reda (trad.Aurel Rău).

p.155: Simt focul viu al patimilor nalte, / Dar vorbe n-am; Stă gata să tresalte. / Mi-aş da şi viaţa de-aş putea/ Doar umbra lor măcar s-o pot reda (trad.Aurel Rău).

Cine să arate / Mulţimii gîndurile toate? (trad.Virgil Teodorescu).

p.156: Aşa în faţa mulţimii fără griji / Stă cu balalaica în mînă / Cîntăreţul naiv / Si liber, şi dezinteresat.

Si-n depărtarea viitorului, închisă ochilor noştri /Sufletul lui privea.

Lumea e purificată de visul nobil.

(...) e nevoie acum de leacuri amare, de adevăruri caustice (trad.Al.Philippide).

Scanned with CamScanner

p.157: Aşa,cîndva în pustiul arid / Preaînţeleptul preot Aaron / Auzind bocetul mulţimilor / Ridică sceptrul sfînt / Si pe fruntea lui mohorîtă / Străluci raza speranţei. / Atinse piatra mută / Si izvorul izbucni susurîndu-şi prieteneşte / Unda proaspătă.

Si pe fruntea lui mohorîtă / Străluci raza speranţei.

Credinţa mîndră-n oameni şi-n viaţa lor mai bună (trad.Ioan Horea)

Osemintele noastre vor îndulci doar pămîntul / Pentru alte fiinţe mai pure.(...)Si zilele li se vor scurge / Nevinovate,ca zilele copiilor.

p.158: De nemurire un profet mi-a spus / Si-o pun decît pe toate mai presus (trad.Aurel Rău).

Ah,cît aş vrea să tulbur surîsul lor de gheaţă / Si-un vers de fier şi pară să le arunc în faţă, / Mistuitor în flăcări de scîrbă şi amar! (trad.Ioan Horea).

Aşa,cîndva în pustiul arid / Preaînţeleptul preot Aaron / Auzind bocetul mulţimii / Ridică sceptrul sfînt.

Am propăvăduit iubire / Și adevăr am cîntat / Iar cei din preajmă-mi, răi la fire / Cu pietre-n mine-au aruncat. (trad. Al. Philippide)

p.159: Vechile lupte ce-n vis trec în fugă, / Văd şi armura şi armele grele (trad.Victor Felea).

Te vei trezi tu oare,profet batjocorit? / Vei scoate tu vreodată la lumină / Din teaca lui de aur pumnalul-acoperit / De jalnica dispreţului rugină ? (trad.Al.Philippide).

p.160: Si versul tău în lume,duh sfînt peste toţi vecii,/Igi răspîndea înalta lui solie / Cum clopotul,pe vremuri, suna în turnul Vecii / Si la restriste şi la Bucurie. (trad.Al.Philippide).

Mereu singur / Stăpîn mohorît al înaltului turn / Vesteşte lumii totul / El însuşi rămînînd străin pămîntului şi cerului.

Si versul tău în lume,duh sfînt peste toţi vecii,/Igi răspîndea înalta lui solie / Cum clopotul,pe vremuri, suna în turnul Vecii / Si la restriste şi la bucurie. (trad.Al.Philippide).

Căci nouă ce ne pasă de-ar suferi şi cum? (trad. Sanda Arbore).

p.162: Ce odihnă aduce sufletului şi minţii / O creaţie vie şi plină de prospeţime.

Un rece-ascultător e piatra/(...)/Va sta să judece ce trebuie să simtă / In cele simple nevăzînd desăvîrşirea, / Frumosul n-a deprins a-l preţui.

Aceste-amare stihuri / Nu mă încumet să le arăt / Ochiului nepregătit.

Publicul nostru este încă atît de tînăr şi atît de naiv(...) e pur şi simplu slab pregătit.(trad.Al. Philippide).

De ce-aş atrage ura şi dispreţul / Mulţimii nerecunoscătoare? / Pentru ca ocară să considere / Cuvîntul meu profetic? / Pentru că tainica otravă a slovei de foc / Să tulbure somnul liniştit al copilului / Si să atragă inimile slabe / In guvoiul pustiitor?

p.163: Atacuri meschine / Privind litera, vinietele,gregelile de tipar / Aluzii fine la lucruri pe care nimeni nu le ştie(...) In cerneala d-voastră,domnilor, nici măcar venin nu găsegti / Totul e pur şi simplu apă chioară.

(...) această carte a avut de suferit de pe urma credulităţii nefaste pe care au avut-o unii cititori, şi chiar cîteva reviste,faţă de sensul literal al cuvintelor.(trad.Al.Philippide).

Că oamenii vor asculta / Balada chinului prin mine, / Si frunţile îşi vor pleca / La armoniile divine... (trad.Sanda Arbore).

Va judeca,ce trebuie să simtă.

p.164: Dar cîntecu-i cîntec şi viaţa-i viaţă ! / El doarme somnul de veci.

Priveşte cum pe calea cea largă trec mereu /Aceiaşi oameni - prea cumintea gloată: / Pe chip-abia un cearcăn săpat de traiul greu, / Si nevăzută-a lacrimilor pată(...) Ridicul eşti,mă crede,cu plînsu-ţi monoton.(trad.Sanda Arbore).

p.165: Mă tem că pier fără de urmă. / Si-aş vrea ca focul ce mă scurmă / Să iasă cîndva la lumină.(trad.H.Grămescu).

Că oamenii vor asculta / Balada chinului prin mine (trad.Sanda Arbore).

Geniul meu va străbate veacurile

(...) vom străbate / Prin veac fără o faptă, un gînd nemuritor, /Căci geniul ce deschide cărări necercetate/ Nu şi-a mai spus cuvîntul cerut de viitor.(trad.Sanda Arbore).

Scanned with CamScanner

CAP.IV. INCERCARE TIPOLOGICA

(In loc de concluzii)

Abordarea din interior a textului,plasarea analizei în contextul metaforic al operei (al operei luate în totalitatea ei) a pus în evidenţă multitudinea de probleme care atestă la Lermontov o largă cuprindere a lumii şi vieţii,comparabilă doar cu cea pe care ne-o oferă marii clasici ai literaturii universale, în timp ce riguroasa geometrie a structurării operei,economia ei internă stau mărturie despre inteligenţa lui artistică remarcabilă. Cele patru imagini,tematizate prin dezvoltări şi reluări,împreună cu temele secundare care le intersectează, unindu-le,formează o structură sferică, perfect articulată. In orice punct al acestei construcţii ne-am plasa, ne întîmpină, sub diverse chipuri,aceeaşi semnificaţie: căutarea omului şi libertăţii lui întru demnitate şi viaţă. Această căutare ne propune un model de umanitate,plasată sub imperativul etic,dar în acelaşi timp liberă să caute şi să acţioneze în numele posibilului şi noului.Aici Lermontov ni se prezintă ca o conştiinţă exemplară,susţinută de o adîncă înţelegere a sensului timpului, de un simţ istoric sigur şi de o mare forţă vizionară.

Semnificaţia generală a operei lermontoviene,despre care am vorbit mai sus, ne apare ca rezultantă a întîlnirii mulţimii de "semnificaţii parţiale" pe care le dezvoltă fiecare imagine şi fiecare text în parte. Analiza noastră a detectat la Lermontov modalităţi de dezvoltare a semnificaţiei din cele mai diferite,unele caracteristice pentru poet,altele specifice perioadei literare căreia îi aparţin. In cele ce urmează,ne propunem să

Scanned with CamScanner

reluăm discutarea acestor modalităţi de semnificare sau procedee poetice, încercînd o ordonare a lor conform unei tipologii structurale în care vom distinge tipuri şi pubtipuri. Inainte de a proceda la aceasta, însă, vom face cîteva remarci care privesc imaginea lermontoviană în general.

Caracteristic imaginii lermontoviene este de a fi condiţionată nu atît de asemănarea obiectivă a realităţilor şi de cunoaşterea acestei asemănări de către cititor, cît de sentimentul asemănării emoţionale, de impresia sintetică subiectivă prin care obiectul i se oferă poetului. Acest fapt prilejuieşte deplasarea, într-o măsură vizibilă, a rosturilor imaginii şi cuvîntului poetic de la "a reda", la "a impresiona" şi "a sugera", tendinţa spre poetica imponderabilului şi sugestiei, folosirea, pe lîngă procedeele poetice tradiţionale (modificate şi acestea, după cum vom vedea), a unor procedee noi, legiferate de epoca postromantică. O altă particularitate a imaginii lermontoviene este de a nu se dezvolta static, adică de a nu se menţine strict în limitele unei analogii, ci de a se constitui într-o structură deschisă, cu posibilităţi nelimitate de extindere şi cu mari disponibilităţi combinatorii. Astfel ne explicăm configuraţia ramificată a multor imagini şi, mai ales, maniera poetului de a se servi de imagini (variind ca întindere de la cuvînt la strofă sau chiar poem) ca de un material de construcţie care poate fi cuplat, după voie, cu alte materiale pentru a obţine modele noi. Procedeul este analog tehnicii nervaliene de construire a noi texte prin combinarea felurită a aceloraşi formaţiuni strofice, tehnică evidentă, cu deosebire, în Les Chimères. La ambii poeţi, acest mod de "a face" textul şi de a provoca efecte poetice de mare profunzime învederează o înţelegere a limbajului şi cuvîntului

poetic care se va încetăţeni,începînd cu simbolismul,în practica şi poetica modernă. In sfîrşit, legea ambivalenţei care guvernează gîndirea şi sensibilitatea lermontoviană conferă imaginii o dinamică aparte,implicînd,deopotrivă,menţinerea polarităţilor în preferinţa pentru formaţiuni pare şi transformarea lor în similitudini,în cadrul aceloraşi formaţiuni.

Din punct de vedere formal, imaginea la Lermontov se prezintă într-o multitudine de aspecte.Din necesităţi de sistematizare,vom reduce această multitudine de aspecte la două mari tipuri: A. TIPUL SINTETIC; B. TIPUL ANALITIC.

A. In categoria imaginilor sintetice intră imaginile care,sintactic (iar nu semantic),coincid cu cuvîntul.Acestea sînt imaginile realizate figurativ prin metaforă şi simbol.

Considerată din punctul de vedere al procedeului de obţinere şi al realităţilor care o prilejuiesc,metafora lermontoviană aparţine tipului de metaforă tradiţională. Asocierea realităţilor din domeniul naturii şi din domeniul vieţii umane (nu atît în planul asemănărilor de ordin fizic,cît în planul similitudinilor de situaţie) cu păstrarea în expresie a primei realităţi,a dus la tipul de metaforă (cunoscut în romantism şi în epocile anterioare chiar) care atinge concreteţea mitului:(omul)-frunză,(omul)-corabie, (omul)-floare, (omul)-nor, (omul)-stîncă. Caracteristic lui Lermontov este extinderea acestei metafore la spaţiul unei întregi poezii şi transformarea ei în simbol bisemic, cum se întîmplă în poeziile Парус, Листок, Утес , etc. Procedeul este cel al menţinerii şi etalării sensului logic (de obicei al substantivului sau verbului) pentru ca celălalt sens "iraţional",ascuns, să se încarce cu tot mai multe valenţe afective.

Efectul poetic al acestor metafore-simboluri este dublu şi contradictoriu: pe de o parte impresia de maximă transparen-

ţă şi accesibilitate creată de mişcarea textului în planul de-
notativ, pe de alta, impresia de adîncime ilimitată şi neliniştitoare
prilejuită de infuzia reciprocă a planurilor real şi ascuns,
"iraţional". (Poeziile Парус, Три пальмы, Пленный рыцарь
ne oferă exemple clasice, în acest sens). Prin acelaşi procedeu
şi cu aceleaşi efecte, se obţin metaforele (om)-prizonier, în-
temniţat, (patrie a sufletului)-Caucaz, (misterul feminităţii)-
Rusalca. Alte metafore împrumutate de Lermontov tradiţiei ro-
mantice, ca "iad", "rai", "înger" cînd nu sînt plasate în cu-
pluri antagonice, nu mai funcţionează sub regimul polisemantis-
mului metaforic ci îşi diminuează forţa de semnificare, transfe-
rînd-o asupra cuvintelor învecinate.

B. Tipul analitic de imagine este mai bogat reprezentat şi mai reprezentativ pentru inovaţia stilistică lermontoviană. La nivel sintactic, acest tip coincide cu sintagma, propoziţia, fraza şi uneori cu secvenţe lingvistice mai întinse.

1. Subtipul identificat cu sintagma se prezintă în mai multe variante.

a. Mai întîi, deosebim formaţiuni binare de compoziţie morfologică identică sau diferită, fără instrument de legătură. Dintre acestea, foarte răspîndită este sintagma substantiv + substantiv în cazul genitiv ("море жизни", зной бытия", "пустыня вод" etc.). Ea presupune o analogie ("море жизни" - viaţa ca o mare, "зной бытия", - existenţa ca o arşiţă, "пустыня вод" - apele ca un pustiu) şi, deşi conţine ambii termeni ai analogiei, posedă deschiderea semantică nelimitată a metaforei şi este percepută ca atare.

In aceeaşi situaţie este structura substantiv şi adjectiv (antepus sau postpus) de tipul: "залив родной", :"буря роковая",

Scanned with CamScanner

"роковой простор" etc.,în care adjectivul atribuie substantivului o calitate neinerentă realităţii pe care aceasta o numeşte,deplasîndu-i sensul din planul real în cel metaforic.

Distanţa semantică dintre substantiv şi adjectiv atinge punctul maxim în cazul asocierii a două realităţi antagonice, ca în expresia "вечер ясный" . Cei doi membri ai structurii: "вечер" şi "ясный" ne apar în ipostaza de determinat şi determinant,deopotrivă,astfel că expresia "вечер ясный" , construită după principiile de structurare a oximoronului realizează imaginea concomitenţei contrariilor,imaginea unei realităţi duale şi totuşi unitare. Acelaşi tip de imagine obţine Lermontov prin alăturarea a două substantive antonime legate prin dublă negaţie sau prin conjuncţie coordonatoare copulativă:"ни день-ни ночь","ни мрак-ни свет","и ад -и рай". Nu mai e nevoie să spunem că dubla negaţie este o afirmare şi că paralelismul de construcţie "negaţie + substantiv", conferind substantivelor identitate în plan sintactic,sugerează o posibilă identitate a lor şi în plan semantic. Acelaşi lucru este valabil şi pentru construcţiile cu " u" (şi). Modalitatea de structurare a imaginii prin alăturarea contrariilor relevă la Lermontov intenţii dramatice,finalizate în crearea imaginilor-personaje demonice. Contrariile asociate în spaţiul acestor imagini nu sînt de ordin calitativ ci temporal. Ascuţimea cu care Lermontov captează timpul şi-i înţelege dimensiunile se traduce aici în folosirea procedeului poetic pe care C.Bousoño îl numeşte "suprapunere temporală".[103]

---

[103] Vezi C.Bousoño,op.cit.,p.160.

In cazul formaţiunilor substantiv + adjectiv consacrate de tradiţia poetică şi devenite şablon ("дева небесная","небесные глаза", "ангельский голос","дивная красота"), Lermontov recurge la multiplicarea unuia din termeni,depăşind astfel limitele structurii binare şi împrospătînd semantica expresiei.

2. Subtipul analitic foarte răspîndit la Lermontov este comparaţia. Modificînd schema închisă tradiţională "A ca B", poetul reuşeşte să confere comparaţiei noi valenţe stilistice. Procedeele de modificare a schemei sînt multiple şi cu efecte din cele mai profunde.Prin comparaţii,Lermontov urmăreşte nu atît efectul plasticizării,cît pe cel al surprinderii inefabilului şi dinamicii. De aceea,alăturarea a două realităţi se face la el nu pornindu-se de la similitudini de formă,culoare, consistenţă,ci avîndu-se în vedere analogii de situaţii sau efecte ale acţiunilor,specifice elementelor asociate. Exemplele rare de păstrare a schemei clasice "A ca B" demonstrează marea capacitate de plasticizare a verbului lermontovian (змея(как) кинжал, Арагва(как) чешуя", взгляд(как) остановившаяся молния) dar şi tendinţa lui de a-şi deplasa sensurile spre sugestiv şi abstract (воздух(как)счастье ребенка, огонь трепещущих лампад(как) мысль в уме,подавленном тоской), tendinţă evidentă în tipurile de comparaţii obţinute prin modificarea schemei cunpscute. Un prim procedeu de modificare ar fi acela al dezvoltării unei metafore prin comparaţie,ca în exemplul: звуки тают(как) поцелуи на устах" în care metafora - verb "тают" îşi intensifică şi,în acelaşi timp, îşi specifică sensul(de fluiditate,gingăşie,imponderabilitate) prin construcţia comparativă "как поцелуи".

O altă cale,şi cea mai des întîlnită,de modificare a schemei comparaţiei este dezvoltarea ambilor ei termeni prin noi comparaţii,metafore sau secvenţe enumerative care reiau aceeaşi semnificaţie cu a termenului pe lîngă care se comportă ca atribute apoziţionale multiple. ⟶

⟵ Această dezvoltare se petrece pe linia dominantei (de situaţie,efect,acţiune) în planul sensului inerent realităţii pe care o vizează termenul dezvoltat,efectul fiind cel de apariţie a ecourilor metaforice în cîmpul semantic al termenului cu care se compară. Pe acest procedeu se bazează construcţia şi efectul poetic al poeziei Дума în care "поколение","мы" şi "тощий плод до времени созрелый" se constituie în motive paralele, variaţiuni la aceeaşi temă, unite prin так: Imaginea obţinută astfel, am numit-o imagine reciprocă sau dublă.

Altădată, prin instituirea în cadrul schemei comparaţiei a reportului de reversibilitate "A ca B" şi "B ca A" în raport cu acelaşi sistem de referinţă (acţiune,stare),Lermontov obţine tipul de imagine pe care-l numim imagine dublu identificată. Un astfel de exemplu poate fi întîlnit în poezia Сосед Asocierea "слезы-звуки" şi "звуки -слезы" (în raport cu "льются") creează un fel de realitate dublă în care elementele se pătrund mutual,prin lipire şi dizolvare. Repetarea comparaţiei într-un sens şi în altul (adică,cu inversarea locurilor termenilor) anulează semantica de unire dar şi de separare a instrumentului gramatical,lăsînd cîmp liber identificării, ca în metaforă.

3. Dornic de a cuprinde lumea în complexitatea şi dinamica ei,Lermontov va recurge la un alt procedeu poetic analitic de mare rafinament care-i va permite construirea de struc-

Scanned with CamScanner

turi armonice,flexibile şi libere în cel mai înalt grad.Acesta este procedeul paralelismului,folosit în poeziile На севере диком,Желтый лист , Стояла серая скала . A.N.Veselovski numeşte paralelismul "comparaţie subînţeleasă",dar este evident că el reprezintă ceva mai mult decît atît. Diferenţa ar fi cauzată nu numai de suprimarea instrumentului de legătură,ci şi de posibilităţile nelimitate ale celor doi termeni de a se dezvolta paralel,independent şi totuşi respectînd o secretă corespondenţă în plasarea maximelor şi minimelor de intensitate semantică,ritmică şi intonaţională, în succesiunea secvenţelor statice şi dinamice,în sfîrşit, în stabilirea spaţiului pe care îl ocupă fiecare din ele. Prin procedeul paralelismului, pe care doar Goethe şi Heine l-au mai folosit cu atîtea virtuozitate,Lermontov construieşte tipul de imagine cu două nuclee semantice distincte,dar menţinîndu-se mereu unul în faţa celuilalt ca două oglinzi reflectoare.

4. Foarte aproape de acest tip de imagine,din punctul de vedere al tehnicii de construcţie,stă imaginea pe care,după D.Alonso şi C.Bousoño, am numit-o imagine a semnificantului. Procedeul de obţinere a unei asemenea imagini este cel de reflectare,folosit în paralelism,cu deosebirea că nu avem de a face cu reflectarea a două nuclee semantice unul în celălalt, ci cu reflectarea multiplicată a unui singur motiv în el însuşi,aşa cum se întîmplă în poezia Русалка.Supralicitarea laturii materiale a limbajului şi coroborarea unor tehnici poetice de repetare şi oglindire duce,în cazul acestei imagini, la desemantizarea cuvîntului,care începe să semnifice irealul şi inexprimabilul.

Subtipurile de imagini obţinute prin dezvoltarea comparaţiei,prin paralelism sau prin supralicitarea semnificantu-

Scanned with CamScanner

lui,(în toate cazurile,dezvoltarea devenind procedeu compoziţional la nivelul poemului şi nu numai al imaginii) sintactic, pot fi identificate cu propoziţia,fraza, cu formaţiuni strofice şi,uneori,cu poemul.

5. Aceeaşi structură polimembră ne propun imaginile obţinute prin constituirea de şiruri omologice şi 6. imaginile care au la bază secvenţe descriptive. Imaginile obţinute prin constituirea de şiruri omologice se sprijină tot pe procedeul asociaţiei,dar nu în varianta similitudinii metaforice şi analogiei comparative, ci în forma înşiruirii,prin juxtapunere, de realităţi eterogene care,tocmai prin secvenţa cu care se însoţesc,încep să formeze un şir sinonimic. Marile secvenţe enumerative din poemele Мцыри sau Демон construite prin aglomerarea de substantive, prelungite în doi sau mai mulţi determinanţi (verbali sau adjectivali) au funcţia nu de a ne transmite aspectul a ceva,ci de a surprinde pulsul vital, ritmul originar al lumii. Epitetele,comparaţiile,metaforele, hiperbolele, însoţind numele, în formaţii binare sau ternare, nu oferă doar reliefuri de lumină ca în alte cazuri, ele se supun mişcărilor ondulatorii de acumulare şi descărcare a sintaxei şi tonusului intonaţional care mişcă întreaga secvenţă.

Spuneam la începutul acestor consideraţii concluzive că privirea pe care o lasă Lermontov asupra lucrurilor nu se opreşte,de obicei,pe suprafaţa lor ci coboară în interior.Si totuşi,puţini sînt poeţii care să fi surprins senzorialul atît de pregnant şi de viu precum a făcut-o Lermontov.Secvenţele descriptive pe care le întîlnim în poezia sau în proza lui se disting prin notaţia exactă a detaliului revelator,dar acest detaliu devine totdeauna semnul spiritului, nucleul semantic a ceva de dincolo de el. Aşa se întîmplă în poezia Родина în care descrierea simplă devine mijloc de structu-

rare a imaginii. Pentru că în această descriere lipseşte ceea ce s-a obişnuit a se considera figură,am numit acest tip de imagine imagine de grad figurativ zero. 7. Aceleiaşi categorii îi aparţine imaginea obţinută prin "demonstraţia exactă" a unei idei abstracte,ca în Журналист,читатель и писатель. In acest caz,poetul reface traseul clasic al discursului logic,subliniindu-şi intenţia prin folosirea substantivelor abstracte în -ОСТЬ , a substantivelor de genul neutru (care în limba rusă,de regulă,numesc realităţi abstracte), a adjectivelor substantivate şi a genitivului posesiv. Fraza,construită după necesităţile transmisiei exacte a ipotezei,argumentului,contraargumentului,concluziei îşi apropie ritmul de ritmul vorbirii,dar a unei vorbiri strict logice. La confluenţa tuturor acestor elemente se naşte imaginea poeziei care se priveşte pe sine,gîndindu-şi condiţia din perspectiva ştiinţei ei şi din direcţiile generalizatoare ale filosofiei artei. In momente ca acestea poezia lui Lermontov prefigurează cîteva din ipostazele viitoare ale poeziei universale. In plină epocă a romantismului ea demonstrează că îşi poate revendica absolut orice domeniu,că, încorporîndu-şi socialul, politicul,ştiinţificul,banalul,poezia nu abdică de la funcţia ei estetică. Este,deci,firesc că atîtea generaţii literare l-au simţit pe Lermontov contemporan cu ele,că atîţia poeţi ruşi de seamă ai secolului nostru se văd în descendenţa acestui mare moment poetic pe care-l reprezintă opera lermontoviană.

B I B L I O G R A F I E

М.Ю.Лермонтов, Полное собрание сочинений в IУ-х томах, редакция Б.М.Эйхенбаума, Москва-Ленинград, I948

Lermontov, Lirice, "Cartea rusă", Bucureşti, 1956.

Lermontov; Poezii, Editura tineretului, Bucureşti, 1959.

Lermontov, Versuri (ediţie bilingvă), Bucureşti, 1964.

Mihail Iurievici Lermontov, Poezii, traducere de Leonid Dimov, "Univers", Bucureşti, 1977.

Lermontov, Un erou al timpului nostru, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1961.

M.I.Lermontov, Poeme, traducere de G.Lesnea, "Cartea rusă", 1956.

Bibliografie critică selectivă

I. Lucrări de poetică şi stilistică.

a. In limba rusă:

I.Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики, Москва, I975

2.Белый А. Символизм, "Мусагет", Москва, I9I0

3.Брик О. Звуковые повторы, Поэтика, Петроград, I9I9

4.Брюсов В. Наука о стихе. Метрика и ритмика, Москва, I9I9

5.Веселовский А.Н. Историческая поэтика, Ленинград, I940

6.Виноградов ВВВ. О стихе, Ленинград, I929

7.Виноградов В.В. Проблема авторства и теория стилей, Москва, I96I

8.Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика, Москва, I963

Scanned with CamScanner

9.Виноградов В.В. Сюжет и стиль, Москва,I963

I0.Винокур Г. Критика поэтического текста,Москва, I927

II.Гачев Г.Д. Содержательность художественной формы, Москва, I968

I2. Гачев Г.Д. Теория литературы.Основные проблемы в историческом освещении ,Москва,I962

I3.Жирмунский В. Вопросы теории литературы ,Ленинград,I928

I4.Жирмунский В. ВВедение в метрику,Теория стиха,Ленинград,I925

I5.Жирмунский В.Композиция лирических стихотворений ,Петроград,I92I

I6.Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике ,вып.I,Тарту,I964

I7.Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста,Структура стиха,Ленинград, 1972

I8.Потебня А.А. Из лекций по теории словесности,Харьков,I894

I9.Соколов А.Н. Теория стиля,Москва,I968

20.Томашевский Б.В. Краткий курс поэтики ,Москва-Ленинград,I928

2I.Томашевский Б.В. О стихе,Ленинград,I929

22.Томашевский Б.В. Русское стихосложение,Петроград,I923

23.Томашевский Б.В. Стилистика и стихосложение,Ленинград,I959

24.Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка ,Ленинград,I929

25.Холшевников В.Е. Основы стиховедения .Русское стихосложение, Ленинград,I962

26.Шенгели Г. Техника стиха ,Москва,I960

27.Шкловский В. Искусство как прием,Сборник по теории поэтического языка ,Петроград,I9I7

28.Эйхенбаум Б. Мелодика русского лирического стиха ,Петербург, I922

29.Эйхенбаум Б. О поэзии ,Лнинград,I969

30.Якубинский Л. О звуках стихотворного языка,Поэтика.Сборник по теории поэтического языка,I,II,Петроград,I9I9

3I.Якобсон Р. Поэзия грамматики и грамматика поэзии ,"Новый мир",I,I960

Scanned with CamScanner

b. In alte limbi

32. Alonso,D.: Poezie spaniolă,Incercare de metode si limite stilistice,"Univers",Bucureşti,1977.

33. Analiză si interpretare. Orientări în critica literară contemporană,Bucureşti,1972.

34. Aristotel, Poetica,Bucureşti,1965.

35. Bachelard,G.: La poétique de la rêverie,Paris,1961.

36. " La dialectique de la durée,Paris,1936.

37. " La poétique de l'espace,Paris,1970.

38. Barilli,Renato: Poetică si retorică,Univers, Bucureşti,1975.

39. Barthes,R.: Essais critiques,Paris,1964.

40. Baudelaire,Ch.: Curiosités esthétiques,Paris,1968.

41. Blaga,L.: Artă si valoare,Bucureşti,1939.

42. Bousoño,Carlos : Teoria expresiei poetice,"Univers",Bucureşti,1975.

43. Caillois,Roger: Art poétique,Paris,1958.

44. Călinescu,G.: Principii de estetică,Edit.pt.lit.,Bucureşti, 1960.

45. Coculescu,P.S.: Lyrisme et structures sonnet,Paris,1930.

46. Cohen,J.: Structure du langage poétique,Paris,1966.

47. Croce,B. : Estetica, "Univers", Bucureşti,1970.

48. " Poezia, "Univers", Bucureşti,1972.

49. Dragomirescu,M.: Teoria poeziei,Bucureşti,1927.

50. " Opera literară si studiul ei,Bucureşti,1927

51. Dufrenne,M.: Le poétique,Paris,1963.

52. Duguy,M.: Pour une théorie de la figure généralisée,"Critique",XXV,octobre 1969.

53. Empson,W. : Seven Types of Ambiguity,Edimburgh,1961.

54. Gourmont,R. de: Le problème du style,Paris,1902.

55. Guiraud,Pierre: Pour une sémiologie de l'expression poétique,"Langue et littérature",Paris,1962.

Scanned with CamScanner

56. Guiraud,Pierre: La stylistique,Paris,1957.

57. Marcus,S. : Poetica matematică,Bucureşti,1970.

58. Negulescu,P.P.: Psihologia stilului,Bucureşti,1896.

59. Picon,Gaëtan: Scriitorul şi umbra lui,Introducere la o estetică a literaturii,"Univers",Bucureşti,1973.

60. Poe,E.A.: Le principe de la poésie,Paris,1945.

61. Poetics,(A Collection of Articles),Warszawa,1966.

62. Poetică şi stilistică.Orientări moderne,"Univers",Buc.,1972.

63. Probleme de stilistică,Bucureşti,1964.

64. Richards,I.A.: The language of Poetry, New Jersey,1942.

65. " Principii ale criticii literare,"Univers", Bucureşti,1974.

66. Rousset,Jean: Forme et significations,Paris,1962.

67. Studii de poetică şi stilistică,Buc.,1966.

68. Todorov,Tz.: Littérature et signification,Paris,1967.

69. Valéry,Paul: Introduction a la poétique,Paris,1938.

70. Vianu,Tudor: Estetica,Bucureşti,1968.

71. " Simetria,Bucureşti,1940.

72. " Figuri şi forme literare,Buc.,1946.

73. " Probleme de stil şi artă literară,Buc.,1955.

74. " Problemele metaforei şi alte studii de stilistică,Bucureşti,1957.

75. Walzel,Oskar: Conţinut şi formă în opera poetică,"Univers",Bucureşti,1976.

Scanned with CamScanner

II. Lucrări generale şi aplicate despre "imaginea poetică".

a. In limba rusă:

76.Бореев Ю.Б. О природе художественного образа,Страницы русской литературы ,Москва,I97I

77.Виноградов В.В. Слово и образ,Стилистика.Теория поэтической речи.Поэтика ,Москва,I963

78.Гей Н.К. Искусство слова .О художественности литературы , Москва,I967

79.Григорьян А.Р. Художественный стиль и структура образа ,Ереван,I974

80.Зарецкий В.А. Семантика и структура словесного художественного образа(автореферат диссертации),Тарту,I966

8I.- - - - - - Искусство слова,Сборник статей к 50-летию Д.Д.Благого, Москва,I973

82.Палиевский П.В. Внутренняя структура образа,Теория литературы, Москва,I962

83.Потебня А.А. Из лекций по теории словесности,Харьков,I894

84.- - - - - - Слово и образ,Сборник статей,Москва,I964

85.- - - - - - Теория литературы.Основные проблемы в историческом освещении.Образ,метод,характер ,Москва, I962

86.Томашевский Б.В. Теория литературы .Поэтика,Ленинград ,I927

87.Шкловский В. Искусство как прием ,Петроград,I9I9

Scanned with CamScanner

b. In alte limbi:

88. Antoine,G.: Pour unde méthode d'analyse stylistique des images, Actes du VIII Congrée de la Fédération internationalle de langues et littératures modernes, Paris,1961.

89. Belaval,Y.: La recherche de la poésie,Paris,1947.

9o. Bemol,M.: L'image psichologique ou l'expression de l'inexprimable, Actes du VIII- Congrés...,Paris,1961.

91. Breton,A.: Manifeste du surrealisme,Paris,1929.

92. Caminade,P.:Image et métaphore,Paris-Bordas,197o.

93. Deguy,M.: Vers une théorie de la figure généralisée,"Critique",XXV,oct.1969,p.269.

94. Долган М: Идеи ши имаҭине поетикэ, Кишинэу, 1971

95. Durand,G.: Structurile antropologice ale imaginarului,Buc., 1977.

96. Fongaro,A.: La poétique de Pierre Reverdy, "Cahiers du Sud", 327,1955.

97. Garelli,I.: La gravitation poétique,Paris,1966.

98. Le Guern,M.: Sémantique de la métaphore et de la métonymie, Paris,1942.

99. " L'image dans l'oeuvre de Pascal,Paris,1969.

1oo. L'imagination créatrice, Rencontre internaţionale organisée par le Fondation pour une entraide intellectuelle européenne,Poigny-La-Forêt,9-13 oct.197o.

1o1. Kermode,F.: Romantic Image, New York,1957.

1o2. Konrad,H.: Etude sur la métaphore,Paris,1939.

1o3. The Language of Poetry,Princeton,1942.

1o4. Lewis,D.: The Poetic Image, Londra,1947.

Scanned with CamScanner

1o5. Mandiarque,A.P.: L'imager,"La nouvelle revue française", oct.1974,nr.226.

1o6. March,F.: Wordworth's Imagery. A Study in Poetic Vision, New Haven,1952.

1o7. Milton,R.: Donne's Imagery,New York,1939.

1o8. Morpurgo-Tagliabue,G.: Estetica contemporană,I,II,Buc.,1966

1o9. Mukařovsky,J.: Studii de estetică,Buc.,1974.

11o. Onimus,J.: L'image dans l'Eve de Peguy,Paris,1952.

111. Pongs,H.: Das Bild in der Dichtung,Marburg,1939.

112. Read,H.: Imagine si idee,Buc.,197o.

113. Ribot,Th.: Essai sur l'imagination créatrice,Paris,19o5.

114. Richards,J.A.: The interactions of Words,The Language of Poetry,New Jersey,1942.

115. Schuwer,P.: De l'image poétique,"Cahiers du sud",1955,328.

116. Spurgeon,Dr.: Shakespeare's Imagery, New York,1935.

117. Starobinski,J.: Relatia critică,Bucureşti,1974.

118. Ullman,St.: L'image littéraire.Quelques questions de méthode. Actes du VIII Congrés de la Federation internationalle de Langues et littératures modernes,Paris,1961.

119. Della Volpe,G.: Estetica gustului,Bucureşti,1975.

120. Wells,H.: Poetic Imagery, New York,1924.

Lucrări generale şi aplicate despre romantism

a. In limba rusă:

I2I. Ванслов В.В.: Эстетика романтизма ,Москва,I966

I22. Веселовский А.Н.:Этюды о байронизме ,ч.III,Этюды и характеристики,Москва,I907

I23. Вопросы романтизма ,вып.5,Казань,I969

Scanned with CamScanner

I24. Гуковский Г.А.: Пушкин и русские романтики, Москва, 1965

I25. Гуляев Н.А.: Романтизм, Теория литературы в связи с проблемами эстетики, Москва, 1970

I26. -"-"-"-"- О формах романтической типологии, Проблемы теории и истории литературы, Москва, 1971

I27. Гуревич А.М.: О типологических особенностях русского романтизма, К истории русского романтизма, Москва, 1973

I28. Замотин И.И.: Романтизм двадцатых годов XIX-го столетия в русской литературе, т.I., С.Пб., 1911-1913

I29. Из истории русского романтизма, Сб.Статей, вып.I, Кемерово, 1971

I30. К истории русского романтизма, Москва, 1973

I31. Неупокоева И.Г.: Революционно-романтическая поэма первой половины XIX-го века. Опыт типологии жанра, Москва, 1971

I32. Проблемы романтизма, Москва, 1967

I33. Проблемы романтизма, Москва, 1971

I34. Романтизм в русской и зарубежной литературе, Казань, 1974

I35. Романтизм в художественной литературе, Казань, 1972

I36. Русский романтизм, Ленинград, 1927

I37. Соколов А.Н.: О спорам о романтизме, "Вопросы литературы", 1963, нр.7

I38. Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении: Образ, метод, характер, Москва, 1962

Scanned with CamScanner

b. In alte limbi:

139. Aynard,J.: Comment définir le romantisme?,"Revue de la littérature comparée",V,1925.

140. Baldensperger,F.: Romantique - ses analogues et equivalents "Haward Studies and Notes in Philology and Literature",XIV,1937.

141. Baldensperger,F.: Sensibilité musicale et romantisme,Paris, 1925.

142. Barat,E.: Le style poétique et la révolution romantique, Paris,1904.

143. Barrère,B.: Sur quelques définitions du Romantisme,Revue des sciences humaines, 62-63,1951.

144. Baudelaire,Ch.: L'art romantique,Paris.

145. Béguin,A.: Sufletul romantic si visul,Buc.,1970.

146. Blaga,L.: Daimonion,Cluj,1930.

147. Bousquet,J.: Les thèmes du rêve dans le littérature romantique,Paris,1964.

148. Bowra,C.M.: The Romantic Imagination,London,1961.

149. Călinescu,G.: Ironia romantică,Scriitori străini,Buc.,1965.

150. Călinescu,G.: Clasicism,romantism,baroc,în Impresii asupra literaturii spaniole,Buc.,1965.

151. Černy,V.: Essai sur le titanisme dans la poésie romantique occidentale entre 1815-1850,Praga,1935.

152. Dédéyan,Ch.: Le thème du Faust dans la littérature européenne,Paris,1955.

153. Dima,Al.: Romantismul european în trăsăturile lui dominante, în Romantismul românesc si romantismul european,Buc.,1970.

154. Fabre,J.: Lumière et romantisme,Paris,1962.

Scanned with CamScanner

155. Fridrich,H.: Structura liricii moderne,Buc.,1969.

156. Ghijițchi,A.: Romantismul rus(Poezia),Cluj,1975.

157. Hartman,G.: Romanticism and "Antiself-Conscionsness", 1962.

158. Huch,R.: Romantismul german,Buc.,1974.

159. Levaillant,M.: Problèmes ou problème du romantisme,"Revue des sciences humaines",fasc.62-63,avril-sept.1951.

16o. Milner,M.: Le diable dans la littérature française, I,II,Paris,196o.

161. Pellissier,J.: Le réalisme du romantisme,Paris,1912.

162. Péyré,H.: Les générations littéraires,Paris,1957.

163. Philippide,Al.: Puncte cardinale europene. Orizont romantic, Ed. „Eminescu", Buc. 1973

164. Poulet,G.: Les métamorphoses du cercle,Paris,1961.

165. Romantismul european (Volum antologie), Buc.,1932.

166. Trousson,R.: Le thème de Promethée dans la littérature européenne,tome II,Genève,1964.

167. Van Tieghem,P.: Le romantisme dans la littérature européenne, Paris,1948.

168. Vianu,T.: Istoria ideii de geniu,în Postume,Buc.,1966.

169. Wellek,R.: Conceptul de romantism și Romantismul reexaminat,în Conceptele criticii,Buc.,197o.

Scanned with CamScanner

Bibliografie critică Lermontov

a. In limba rusă:

I70.Азадовский М.К.: Фольклоризм Лермонтова,Статьи о литературе и фольклоре ,Москва,I960

I7I.Анненский И.Ф.:Юмор Лермонтова ,Михаил Юрьевич Лермонтов , Собрание сочинений,Москва,I9I5

I72.Андреев -Кривич С.А.:Лермонтов.Вопросы творчества и биографии,Москва,I954

I73."-"-"-"-"-"-"-"-"-:Всеведенье поэта,Москва,I973

I74.Андронников И.Л.:Лермонтов,Пенза,I952

I75.Архипов В.А.: М.Ю.Лермонтов,Поэзия познания и действия , Москва,I965

I76.Асмус В.: Круг идей Лермонтова ,"Лит.Наследство",43-44, Москва,I94I

I77.Белинский В.Г.:Стихотворения М.Ю.Лермонтова,Полное собрание сочинений в XII-и томах,IУ,Москва,I954

I78.Бицилли П.:Этюды о русской поэзии ,Прага,I926

I79.Благой Д.Д.:Три века из истории русской поэзии ,Москва,I933

I80.Блок.А. : Безвременье,Собрание сочинений в 8-и томах,, У,Москва-Ленинград,I962

I8I.Виноградов В.В.: Язык Лермонтова ,Очерки по истории русского литературного языка ХУII-XIX вв. Москва,I938

I82.Вознесенский А.:Из наблюдений над стилем Лермонтова,Минск, I926

I83.Гершензон М.:Видение поэта ,Москва,I9I9

I84.-"-"-"-"-"-":Лермонтов в русской критике ,Жизнь и творчество М.Ю.Лермонтова,Исследования и материалы, Москва,I94I

I85.Гинзбург Л.:Творческий путь Лермонтова ,Ленинград,I940

Scanned with CamScanner

I86.Гинзбург Л.: Лирика Лермонтова ,Литературное обозрение, I94I I94I,т.I2

I87.-"-"-"-"--":О лирике ,Ленинград,I964

I88.Гинцбург Д.Г.: О русском стихосложении.Опыт исследования ритмического строя стихотворения Лермонтова, Петроград, 1915

I89.Григорьев А. :Лермонтов и его направление, Собрание сочинений,вып.7,Москва-Пб-Казань,I9I5

I90.Григорьян : Лермонтов и романтизм ,Москва-Ленинград,I964

I9I.Гроссман Л.: Лермонтов и культуры Востока,"Лит.наследство", 43-44,Москва,I94I

I92.-"-"-"-"-: Стиховедческая школа Лермонтова ,"Лит.наследство",II,Москва,I948

I93.Докусов А.: Поэма М.Ю.Лермонтова"Демон".К вопросу об идейной концепции и основном тексте поэмы, "Русская литература",I960,№р.4

I94.Жинкин Н.П.: Рифма и ее композиционная роль в поэме Лермонтова"Демон",Венок Лермонтову,Москва,I9I4

I95.Журавлева А.И.:Лермонтов и романтическая лирика 30-х годов XIX-го века,Москва,I967

I96.Иконников С.Н.:Как работал Лермонтов, Москва,I934

I97.-"-"-"-"-"-"-":Мастерство Лермонтова,Москва,I963

I98._____ История русской поэзии в 2-х томах,Ленинград, I968,т.,I(454-455)

I99.Кедровский А.Е.: Философские мотивы в лирике Лермонтова, Автореферат на соискании ученой степени кандидата филологических наук,Москва,I965

200.Коровин В.И. : Наблюдения над метафорой и сравнением в лирике Лермонтова, I837-I84I ,"Ученые записки" М.Г.У.СХУ,I957

20I.-"-"-"-"-"-": Проблема поэта и поэзии в лирике Лермонтова. Русская литература XIX-го века Москва

Scanned with CamScanner

202.Кирпотин В.: Неведомый избранник.Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова ,Москва,I94I

203.- - - - - - Лермонтов М.Ю.Его жизнь и сочинения.Сборник историко-литературных статей,Составитель В.Покровский,Москва,I908

204.- - - - - - Лермонтов М.Ю. Вопросы жизни и творчества, Сборник статей под редакцией А.Н.Соколова, Д.Н.Гиреева,Орджоникидзе,I963

205.---- - - - - Лермонтов М.Ю. в воспоминаниях сосвременников,Москва,I964

206.- - - - - - Лермонтов.Исследования и материалы,Воронеж, I964

207.- - - - - - - Лермонтов М.Ю. в русской критике,Москва,I95I

208.Любович Н.А.: К вопросу об идейных основах эстетических воззрений Лермонтова,"Вопросы философии", нр.4,I950

209.Максимов Д.Е.: Поэзия Лермонтова, Ленинград,I959

2I0.Мануйлов В.М.:М.Ю.Лермонтов,Ленинград,I960

2II.-"-"-"-"-"-:Летопись жизни и творчества М.Ю.Лермонтова, Москва-Ленинград,I964

2I2.Меднис Н.А.: Психологический параллелизм в творчестве Лермонтова ,Тезисы докладов конференции молодых научных работников,Секция гуманит. наук,Горьковский Гос.Унив.им.Н.И.Лобачевского,Горький,I966

2I3.Михайлова Е.:Идея личности у Лермонтова и особенности ее художественного воплощения,Жизнь и творчество М.Ю.Лермонтова,Исследования и материалы,Москва I94I

2I4.-"-"-"-"-":Проза Лермонтова,Москва,I957

2I5.Мережковский Д.С.:Лермонтов.Гоголь.С.Пб,I9II

Scanned with CamScanner

216. Наровчатов С. : Лирика Лермонтова, Москва, 1964

217. Неупокоева И.Г.: Революционно-романтическая поэма первой половины XIX века, Москва, 1971

218. Нольман М.: Лермонтов и Байрон, Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова, Москва, 1941

219. Обручев С.В.: Над тетрадями Лермонтова, Москва, 1965

220. Острогорский В.: Мотивы лермонтовской поэзии, Этюды о русских писателях, II, Москва, 1891

221. Овсяноко-Куликовский Д.Н.: М.Ю.Лермонтов, СПб., 1914

222. Нре - - - - - -Проблемы мастерства и мировоззрения М. М.Ю.Лермонтова-поэта, Иркутск, 1973

223. Пумпянский П.: Стиховая речь Лермонтова, "Лит. наследство", 43-44, Москва, 1941

224. Розанов И.Н.: Лермонтов в истории русского стиха, "Лит. наследство", 43-44, Москва, 1941

225. -"-"-"-"-"- Лермонтов-мастер стиха, Москва, 1942

226. Саводник В.Ф.: Чувство природы в поэзии Пушкина, Лермонтова и Тютчева, Москва, 1911

227. Сакулин П.Н.: Земля и небо в поэзии Лермонтова, Венок Лермонтову, Москва-Пг., 1914

228. Секе Д. : Музыкальность структуры стихотворения Лермонтова,

229. Семенов Л.: Очерк поэзии Лермонтова, Харьков, 1912

230. Соколов А.Н.: Романтические поэмы Лермонтова, Москва, 1941

231. -"-"-"-"-"-"- М.Ю.Лермонтов, Изд. М.Г.У., 1954

232. -"-"-"-"-"-"- Очерк по истории русской поэмы XVIII-го и первой половины XIX-го века, Москва, 1956

233. -"-"-"-"-"- Художественный образ в лирике Лермонтова, Творчество М.Ю.Лермонтова, Пермь, 1964

234. -"-"-"-"-"- К вопросу об эволюции романтического стиля М.Ю.Лермонтова, Сб. статей по языкознанию, Москва,

Scanned with CamScanner

235.Спасович В.Д.: Байронизм у Пушкина и Лермонтова ,Вильна, 1911

236.Федоров А.В.: Лермонтова и литература его времени ,Ленинград,1967

237.Фишер В.М.: Поэтика Лермонтова ,Венок Лермонтову, Москва-Пг.1914

238.Шувалов С.В.: Мастерство Лермонтова.Исследования и материалы ,Москва,1941

239.Чичеров В.И.: Лермонтов и песня,Исследования и материалы,Москва,1941

240.Эйгес И.: Музыка в жизни и творчестве Лермонтова ,"Лит. наследство",45-46,II,Москва,1948

241.Эйхенбауи Б.М.: К вопросу о западном влиянии в творчестве Лермонтова,"Сев, зап.",1914, нр.10-11(220-225)

242.-"-"-"-"-"-"-"-: М.Ю.Лермонтов.Опыт историко-литературной оценки,Ленинград,1924

243.-"-"-"-"-"-" :М.Ю.Лермонтов.Жизнь и творчество,Москва, 1947

244.-"-"-"-"-"-"-"-:Лирика Лермонтова,Статьи о Лермонтове , Москва-Ленинград,1961

245.Эйхенвальд Ю: Антиномия дела и равнодушия,борьбы и отдыха,страсти и усмешки в поэзии Лермонтова и их конечный синтез, М.Ю.Лермонтов ,"Корифеи русского слова",вып.7,СПб.-Варшава, б.а.

246. - - - - - - - - Язык и стиль произведений Лермонтова, Сборник статей,Пенза,1961

247.Якубинский Л.П. Осуществление звукового единообразия в творчестве Лермонтова,Сборник по теории поэтического языка,Пг.1914

Scanned with CamScanner

b. In alte limbi:

248. Bowra,M. Lermontov,"Oxford Slavonic Papers",III, Oxford,1952.

249. Duchesne,E. M.I.Lermontov, Paris,1910.

250. Fabian,Erich Von Puschin bis Gorki,Petermänken,1952 (43-59).

251. Gáldi,L. Contributions à l'étude du vers iambique de Lermontov,"Studia Slavica",X,fasc.1-2, Budapest,1964.

252. Gáldi,L. Remarques sur l'expressivité de la syntaxe poétique de Lermontov,"Studia Slavica",IX, 1963.

253. Gáldi,L. Les variètés de l'accent dans le vers russe,"Studia Slavica",6,1960.

254. Gane,T. Lermontov,Bucureşti,1963.

255. Jousserandot,L. Lermontov,Paris,f.a.

256. Lavin,J. Lermontov,Cambridge,London,1959.

257. Loghinovscki,E. Poemul "Demonul" de M.Lermontov şi filosofia lui Schelling,în Studii de literatură comparată,Buc.,1968.

258. Loghinovski,E. Demonul lui Lermontov şi motivele demonice în literatura europeană,Teză.Rezumat,Bucureşti,Centrul de multiplicare al Universităţii,1970.

259. Loghinovski,E. Din problemele tipologiei romantismului rus, "Analele Univ.din Bucureşti",Literatura universală şi comparată",an.20,nr.1,1971.

260. Mersereau,J. Mikhail Lermontov,Illinois,1962.

Scanned with CamScanner

261. Mirsky,D.S. A History of Russian Literature from Its Biginnings to 1900,New York,1958.

262. Novicov,M. Lermontov în lumina contemporaneităţii, "Romanoslavica",XII,1965.

263. Triomphe,R. Lermontov et son système d'images,"Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales et slaves",t.XVIII,(1966-1967),Bruxelles,1968,(371-411).

264. Unbegaum B. La versification russe,Paris,1958(p.62).

265. Waliszewski,K. Littérature russe,Paris,1921.

Scanned with CamScanner

C U P R I N S PAG.

Introducere. I

I. Despre fenomenologia imaginii poetice (Perspective teoretice şi metodologice). 1

II. Imaginativul lermontovian, Viziune şi expresie . 17

III. Analiza sistemului de imagini . . . . . .

III.1. Spaţiul existenţial . . 43

III.2. La limita realului cu posibilul. 69

III.3. Patria sufletului. 98

III.4. Vocaţia posibilului. Poetul şi poezia . . 141

IV. Incercare tipologică. (In loc de concluzii). . . 173

Bibliografie 183

882.09 - 14 (Lermontov, M. Ju.) (043) = 59

Scanned with CamScanner